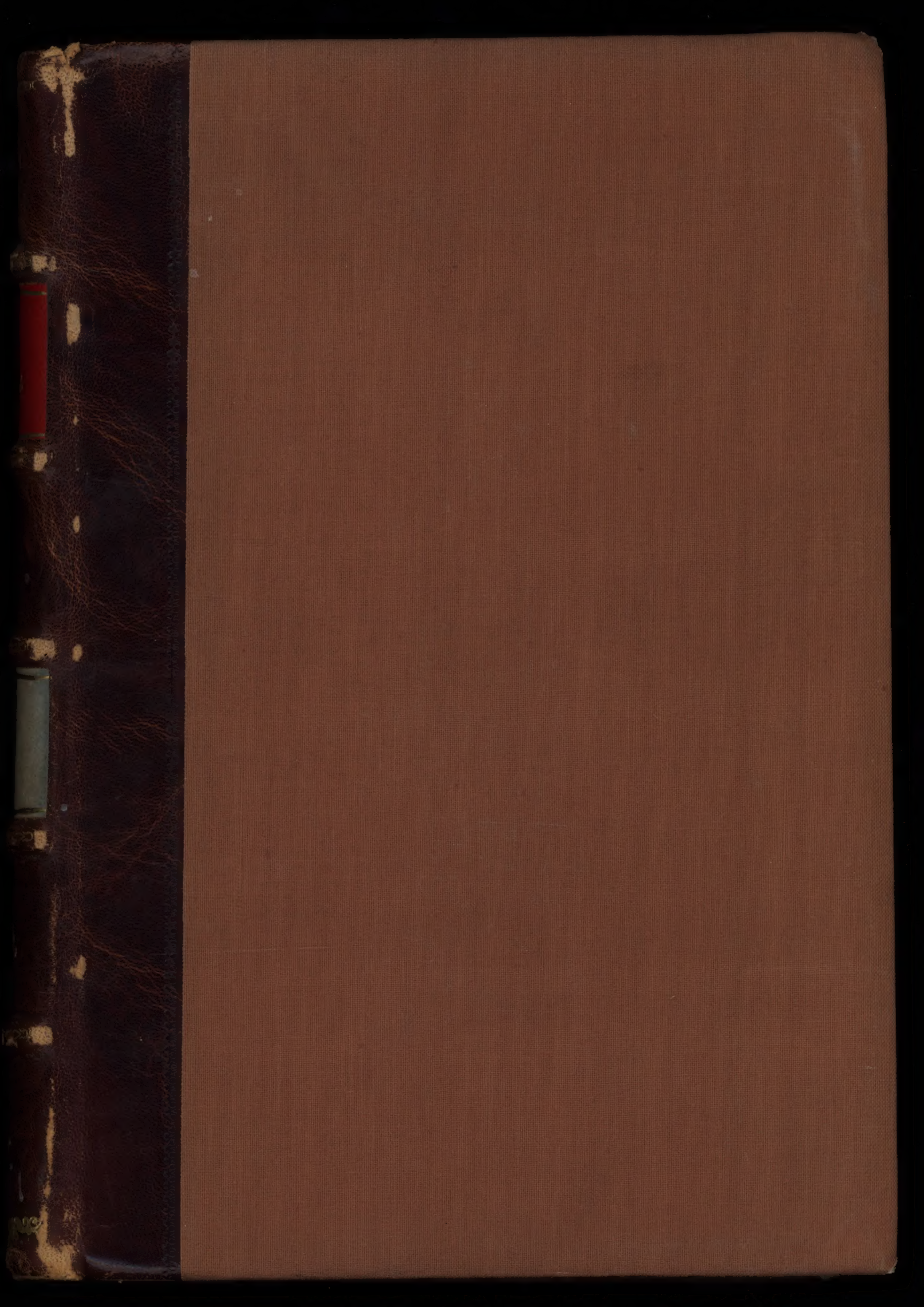
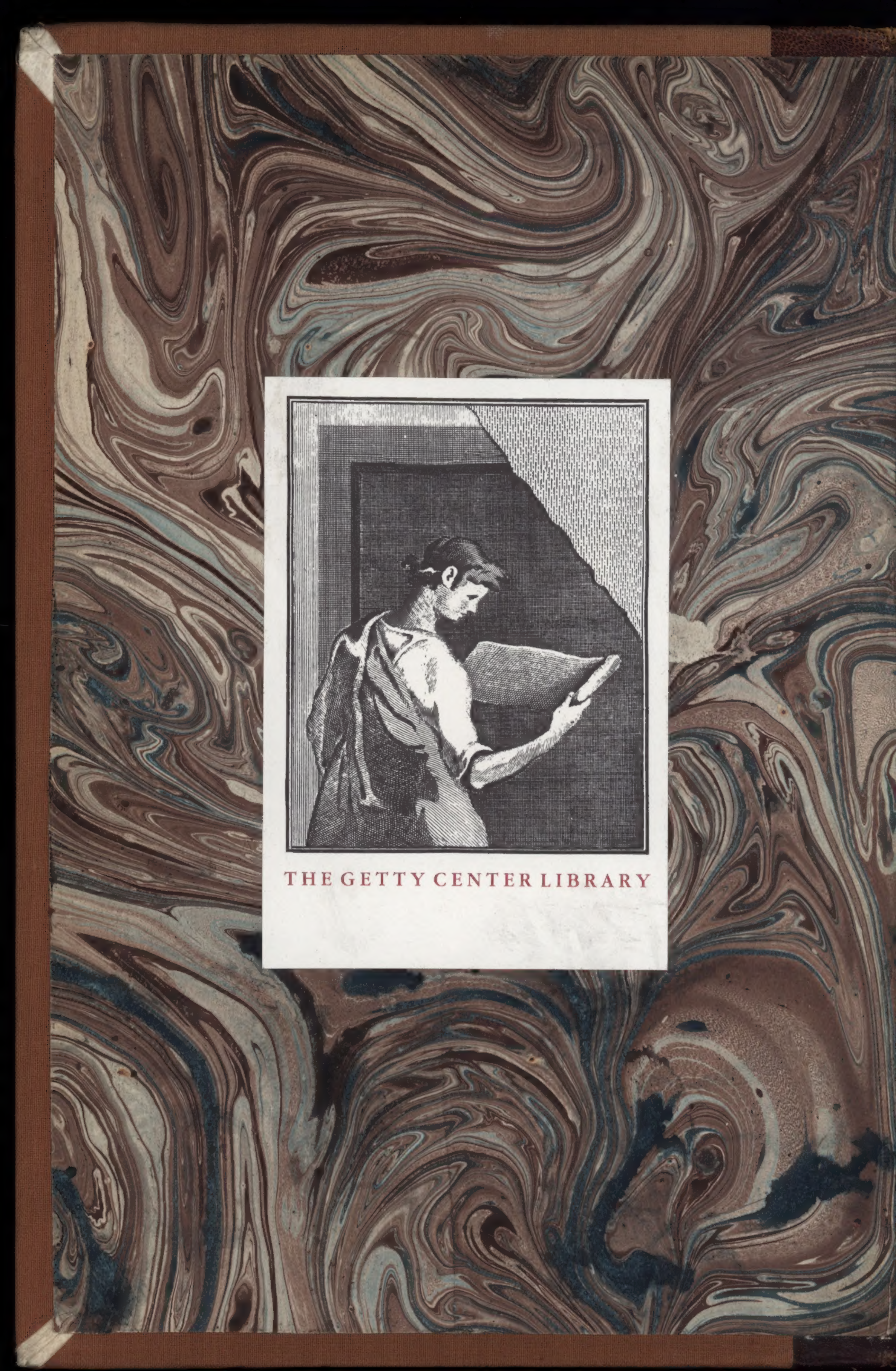




THE GETTY CENTER LIBRARY





LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

LOS CUATROCENTISTAS CATALANES

HISTORIA DE LA PINTURA EN CATALUÑA EN EL SIGLO XV

POR

S. SANPERE Y MIQUEL

OBRA PREMIADA
POR LA JUNTA MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE BARCELONA EN 1902
É ILUSTRADA CON 180 FOTOGRABADOS

TOMO II

SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV

BARCELONA
TIPOGRAFÍA «L'AVENÇ», RONDA DE LA UNIVERSIDAD, 20
1906

CAPÍTULO I

LOS PORTUGUESES EN LA ESCUELA CATALANA

BASCO FERNÁNDEZ. — JUAN PAYVA

HASTA 1460

Cuando la escuela catalana llega, á mediados de siglo, con sus Martorell, Dalmau, Cabrera y Huguet, de quien luego hablaremos, á la cabeza, es cuando su renombre, extendiéndose por toda la península, trae á Cataluña á los ansiosos de perfeccionarse en el arte de la pintura, y á quienes había de ser más fácil y mejor, por la comodidad del viaje, economía y relaciones políticocomerciales, venir á Barcelona á estudiar, que no pasar á ninguna de las escuelas del norte de Europa ó de Italia.

Prueba el hecho de la presencia de los portugueses en Cataluña el encontrarse entre nosotros los dos más celebrados nombres de la pintura portuguesa, que no es nuestro exagerado amor á la tierra natal, ni la pasión patriótica, lo que nos mueve á demostrar que en el siglo XV fué Barcelona el gran centro pictórico de la península española, al cual acudieron, no para enseñar, sino para aprender, portugueses y cordobeses. ¿No basta ya para probar lo primero la presencia de Basco Fernández y Juan Payva?

Sabiendo como sabemos lo que era la escuela catalana de pintura á mediados del siglo XV, veamos si de Portugal podían traernos algo los dichos maestros, ó si, como hemos dicho, vinieron á aprender, que, de aventajarnos la escuela portuguesa, ¿qué digo aventajarnos?, de estar á la altura de la escuela catalana, sería insostenible nuestra opinión.

La más autorizada pluma de la crítica artística portuguesa, bien conocida de toda Europa, D. Joaquín de Vasconcellos, dice: «Já em 1877 apontámos para a existencia de quadros flamengos en Portugal antes da vinda de Jean van Eyck. Em 1415 mandou o Duque Jean *sans peur* de Borgonha, 1404-1409, o seu retrato a el rei D. Joao I, feito por Jehan Malwel o Melluel, que foi pintor official do Duque de 1397 á 1415, anno que morreu, tendo concluido pouco antes o retrato». Y, en efecto, desde ya tan remota fecha la cuestión de la existencia de una antigua escuela de pintura portuguesa anterior á la ida de van Eyck á Portugal ha apuntado constantemente en los trabajos del señor Vasconcellos[1], como en los de los Sres. Justi[2] y Robinson[3]. El trabajo de este último, traducido y publicado por el Marqués de Souza, dió lugar á que éste, en un prefacio, escribiera: «Que hauve una escola portugueza de pintura, ninguem podera hoje negar»; pero como esta cuestión se ha involucrado siempre con la existencia de Grao Basco Fernández, á quien la crítica portuguesa ha acabado por declarar personaje mítico con haber existido en carne y hueso, nada ha llegado á concretarse, ni aun con haberse arrojado D. J. Moreira Freire á emitir ideas que podrían hasta parecer de una inteligencia perturbada, de no recordarse lo que acabamos de decir sobre esa escuela preflamenca ó, por mejor decir, prevaneyckiana.

En efecto, sin vacilaciones de ninguna clase, dice que «sostiene que los hermanos van Eyck, de origen flamenco, nacieron en Portugal, según todas las probabilidades, ó que ellos en él permanecieron durante varios años[4]. Y sobre esta afirmación ó supuesto se escribió en *El Reporter* del 28 de agosto de 1896: «Si

---

1) *Archeología artística,* fasc. IV (Porto, 1877). *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula.*

2) *Zeitschrift für bildende Kunst,* tomo XXI (1886), págs. 93-95, tomo XXII (1887), págs. 179-86, 244-51. *Sobre los antiguos cuadros flamencos existentes en España y Portugal.*

3) *The fine Arts. Quarterly Rewiew,* tomo V (Londres, 1866). *Te early Portuguese School of Painting,* pág. 20.

4) *«Sur le sujet de la venue ici des frères van Eyck je terminerai en soutenant qu'il y a toutes les probabilités que ces peintres d'origine flamande sont nées en Portugal ou qu'ils y restèrent plusieurs années.»* — Moreira Freire: *Un problème d'Art. L'école portugaise créatrice des grandes écoles* (Lisboa, 1998), pág. 34.

se hubiese hecho un estudio comparativo y profundo de todos los cuadros del siglo XV que poseemos, confrontándolos con los de la primitiva escuela holandesa, tal vez se hubiese llegado á comprobar que una parte de la gloria de la creación y del desenvolvimiento de las escuelas de pintura flamenca toca á Portugal...

»La valiente afirmativa del Sr. Moreira Freire de que los van Eych han salido de nuestro país, que en él han nacido y en él han estudiado, justifica plenamente nuestro modo de ver...

»Promete el Sr. Moreira Freire justificar las nuevas afirmaciones que adelanta. ¡Ojalá lo haga cuanto antes, á fin de esclarecer tan curioso punto! Pero nosotros no creemos que lo consiga enteramente, teniendo en cuenta que, para obtener su resultado, le será necesario recorrer á documentos verídicos, y nosotros no los vemos en parte alguna. Nada en todo caso perderá en intentarlo, y siempre prestará un buen servicio al país, porque á lo menos resultará la imposibilidad de que el cuadro *Fons Vitae»,*— del hospital de Porto, — «lo mismo que otros que aquí existen, provengan de artistas extranjeros de viaje por nuestro país.

»Esto es lo que hemos pretendido desde el principio. No hemos querido insinuar que el famoso *Fons Vitae* deba atribuirse á Vasco Fernández ó Grao Vasco, ni que sea de éste ó de los van Eyck, y menos de Memling, sino más bien de un artista hasta hoy desconocido, — tal vez porque las investigaciones necesarias no han sido bien dirigidas; — artista nacido en un centro portugués, instruído de sus creencias y de sus tendencias místicas» [1].

Un estudio serio, no polémico, sobre esta cuestión, ofrecía remitir bien pronto el Sr. Moreira Freire, sellado y cerrado, á la Santa Casa de la Misericordia de Porto, para que se publicara después que hubiese dicho la última palabra sobre el cuadro de la misma *Fons Vitae* el alemán Sr. Pacully, con quien también había disputado *(loc. cit.,* 124); y si ese estudio ha sido remitido ó no, ó si ya ha sido publicado, lo ignoramos, ¡gracias á estar tan lejos Portugal de nosotros!

Como se comprenderá, para nosotros, de momento, lo que nos interesa en esta cuestión es sólo la afirmación de una antigua

1) Lugar citado, págs. 44 y 45.

escuela pictórica portuguesa preflamenca ó anterior á la de los van Eyck; escuela que se funda en el gran número de cuadros flamencos de origen ó flamencos portugueses, que, como dice dicho señor, se ven en todo Portugal, de lo que no protestaré, aun cuando, á pesar de mis dos viajes, no en su busca ciertamente, no haya tenido la suerte de verlos, y, si los he visto, ahora de recordarlos. Pero ¿la explicación dada por el Sr. Moreira Freire puede satisfacernos? No, ciertamente: para admitir la posibilidad de los van Eyck en Portugal antes de 1420, fecha de su aparición en Gante, serían necesarias pruebas incontestables. No existiendo éstas, hemos de rechazar por sobrado hipotético el origen portugués de la pintura flamenca. Descontado este extremo, la afirmación de una escuela preeyckiana no portuguesa no la rechazamos de plano, porque sobre Lisboa, sobre Porto, Evora ó Vizeu pesaron las mismas influencias que sobre nosotros. En tanto se quiera explicar el flamenquismo italiano, catalán, castellano ó portugués por la acción directa de los van Eyck y sus discípulos, la solución no será ni posible ni completa. Este primer período no pertenece al ciclo de la pintura al óleo: pertenece á los maestros tapiceros de París y de Flandes y á los escultores de Borgoña, también flamencos.

No encontramos en los historiadores de la tapicería dato alguno sobre la introducción de la fabricación de tapices en Portugal, ni siquiera de la fabricación de tapices heráldicos, que es la que hemos podido probar para nosotros; pero no podemos dudar de que en Portugal, como en todas partes, se desarrolló desde luego el gusto por los tapices, y que éstos adornaron profusamente los palacios y castillos del rey y de los grandes señores. Cuando consta que ya Portugal tenía su comercio, casa ó lonja en Brujas en 1386, adelantándose á nosotros, que no la abrimos hasta el año 1389, ciertamente milagro hubiera sido que los mercaderes portugueses y flamencos no hubiesen negociado en grande escala en tapices. De una gran colección de éstos, en poder de un portugués insigne, del Condestable de Portugal, tenemos noticia; y, cuando se conoce la accidentada vida de éste, no se puede negar que dicha colección se ha de estimar formada por su familia, pues habiendo nacido Pedro de Portugal en 1429, saliendo

desterrado de su patria y despojado de sus bienes en 1449, para vivir desde esta fecha hasta el año 1457 en Castilla pobremente, hasta que, reintegrado en su patria y bienes, salió de su calamitoso estado por los años 1461 ó 1462, para hacer la guerra en Marruecos luego, y para desembarcar después en Barcelona, en 21 de enero de 1464, rey de Aragón, no podemos creer que su colección de tapices la formara en el breve interregno que estuvo en Portugal, ni menos que la formara en Cataluña, en donde harto tuvo que hacer en aquellos días de fratricida guerra, rindiendo su vida á los dos años de estar entre nosotros, ó sea en 1466. Consúltense estas fechas y se verá que todo cuanto consta como suyo en armas, muebles, vajilla de oro y plata, monetario, libros y tapices, todo hubieron de reunirlo y juntarlo sus antecesores, salvo, naturalmente, lo accidental, y que con él vino á Barcelona como de su patrimonio. Por esto entendemos que la larga é interesante lista de los tapices del Condestable ha de valer como lista de parte de los modelos que los pintores portugueses de los siglos XIV y XV, de los preeyckianos, tuvieron para formarse independientemente de toda influencia de los pintores flamencos al óleo.

Véase el siguiente extracto del inventario de dichos tapices:

1. Un *drap de ras* con diversas figuras de hombres á caballo y de mujeres á *caza de leones*. De 5 canas × 2 y media.

2. Otro *drap de ras* con *caza de orifanys y otros animales,* con algunos *vilatges*. De 5 canas 2 y medio palmos × 2 canas 2 y medio palmos.

3. «Un tapit de tres rodes grans e de dues en dues petites, entre aquells.» De 7 palmos y medio × 2 canas y 2 palmos.

4. Un *drap de ras* viejo *de torneo,* tejido con oro en algunas partes. De 13 canas y 3 palmos × 2 canas y 6 palmos.

5. Un *drap de ras* de guardarropa, de *caza de Vibera, con tres figuras* y varias arboledas, con algunos lebreles con el mote de *Bonafoy*. De 4 canas 1 y medio palmos × 3 canas 5 y medio palmos.

6. Un *drap de ras* pequeño, con las armas de Portugal «e divisa fortunal, scomptant moneda», con diversos follajes alrede-

dor. De 1 cana y 6 palmos y medio × 3 canas 4 y medio palmos.

7. Otro *drap de ras antich, de caça de gats cervers*, con diversas figuras y personajes. Largo 2 canas y 4 palmos × 2 canas y 5 palmos.

8. Otro «*drap de ras antich de la Gloria de la Fama,* ab la fama divisada en mig del drap en forma de donzella», y á su pie un título grande que empieza *Chi est en siege,* ab diverses figures de homes antichs virtuosos, ab los noms de aquells, tots tenint la ma stesa vers la dita fama». De 8 canas 7 palmos × 3 canas.

9. Otro *drap de ras vell,* con imágenes antiguas de la *historia de Saladino* y *del rey Luis de Francia,* con títulos de fondo blanco y letras negras que principian *Cheste histoyre.* De 9 canas × 3 canas y 1 palmo.

10. Otro *drap de ras* de la propia dicha historia, cuyo título empieza diciendo *lan mil deuscents.* De 11 canas y 3 palmos × 3 canas.

11. Otro *drap de ras* ídem, cuyo título dice *Roys Solchadins.* De 8 canas 7 palmos × 3 canas.

12. Otro *drap de ras* en donde están figurados los *XII meses del año,* con diversas figuras y personajes. De 5 canas 6 palmos y medio × 2 canas 6 palmos.

13. Otro *drap de ras* con la *historia de Jepté,* con título como los dichos, que principian *Goliad.* De 4 canas 5 palmos × 2 canas 5 palmos.

14. Otro *drap de ras* de la dicha *historia de Jepté.* El título dice *Quant el revint,* etc. De 4 canas 3 palmos × 2 canas 5 y tres cuartos palmos.

15. Otro *drap de ras* de la *historia de Viviano e de Seffrando,* con títulos como los dichos que principian así: *Arte magi ottrando,* etcétera. De 6 canas 6 palmos × 2 canas 6 y medio palmos.

16. Otro *drap de ras* con la *historia del rey Artús, Carlo Magno y Godofredo de Bouillon,* con títulos que comienzan á la cabecera, diciendo: *Lo rey Artús.* De 4 canas y media × 2 canas 6 palmos.

17. Otro *drap de ras* con la *historia de Ector, Alejandro y de Julio César,* con títulos ídem que dicen *Ector de Troja,* etc. De 4 canas 2 y medio palmos × 2 canas 6 y medio palmos.

18. Otro *drap de ras* con la *Coronación de la Virgen María*. De 5 canas y media × 3 canas, entretejida de oro en algunas partes.

19. Otro *drap de ras* con la *historia de Josué, David y de Judas Macabeo,* con títulos que principian así: *Chinch Roys,* etc. De 4 canas 1 y medio palmos × 2 canas 6 y medio palmos.

«E son tots los prop dits tres draps de la istoria dels nou famosos e prous» [1].

Toda esta tapicería, expuesta desde luego en el palacio real de Barcelona, que hacía decorar por nuestros pintores, como veremos, no bastó aquí, en donde Dalmau había abrazado los principios de su escuela con éxito personal por lo menos, á renovar un estilo que no fué simpático al país, y su presencia en Portugal creemos que también sería poco trascendente, ya que allí, si apuntó una escuela preeyckiana, ésta no se desarrolló, ni la presencia de van Eyck la produjo, ni el arte pictórico portugués de la primera mitad del siglo XV es conocido; afirmación que, aun con ser cierta, no haríamos por nuestra cuenta, pues es precisamente la falta de esa escuela de pintura portuguesa en la primera mitad del siglo XV lo que explica que encontremos en Tortosa y Barcelona á Basco Fernández y á Juan Payva. Si lo afirmamos es porque sale garante de la afirmación el Sr. Vasconcellos, quien escribió, sin que nadie le desautorizara, que «nao resta una unica taboa de pintor nacional do meado do seculo XV, e muito menos da epoca en que o celebre artista flamengo esteve em Portugal (1428-1429). D'ahí até ao quando assignado Vasco Fernández (1520 segundo Robinson) on até ao outro assignado Vasco Fernández (1530-1560 segundo o mesmo Robinson), temos un seculo inteiro uma soluçao de continuidade enorme. Note-se que pouco importa allegar que houve quadros portuguezes intermedios: temos de argumentar con factos, e nao com hypotheses» [2].

Esto dice la primera autoridad en materia de crítica, quien,

1) Archivo Municipal de Barcelona: *De la marmesoria del rey D. Pedro de Portugal.*
2) Vasconcellos: *Historia da arte em Portugal* (Porto, 1881), pág. 16.

en un ensayo sobre la pintura portuguesa publicado en el artículo Viseu del *Diccionario geográfico de Portugal,* después de recordar lo que Roland le Virloys escribió en 1771 en su *Dictionnaire d'Architecture,* tomo III (París, 1871), pág. 91, esto es, que «Vasco, en Portugal llamado el gran Vasquez—vivía en 1480—á causa del gran número de bellas obras de pintura que hizo», resulta del descubrimiento hecho por Taboada de un documento de 7 de marzo de 1455, que se habla de un Vasco iluminador, documento que Taboada refiere al Gran Vasco de la tradición, y de una nota dada por Guarienti, que divulga lo dicho por Roland le Virloys sobre la adquisición de unos molinos en 1480 por el pintor Gran Vasquez, que: «O Grao Vasco da tradiçao, considerado como auctor da immensa quantidade de quadros gothicos, pintados sobre madeira, e espalhados por todo o Portugal, continua sendo para elle»—Conde Raczynski y Vizconde de Juromenha— «um *mytho, e diremos noi com toda raçao».*

Estas conclusiones no las admiten en Portugal los que llama el señor de Vasconcellos los de la *crítica patriótica* [1].

Concordar á los críticos patrióticos y á los críticos por amor á la crítica, escuelas entrambas imposibilitadas de llegar á la verdad, porque la primera es crédula por principio y la segunda por principio incrédula, no nos parecería difícil si de una vez se distinguiera entre el Basco Fernández cuatrocentista y el Basco Fernández del siglo XVI. Yo tengo por bien probada, independientemente de mi descubrimiento, la existencia del Basco Fernández del siglo XV por la crítica portuguesa. Véalo en el Basco Fernández iluminador del año 1455, en el que compra molinos cerca de Vizeu en 1480. Entre estas dos fechas se coloca el Basco Fernández que estaba en Tortosa en 1459. ¿Era éste el mismo Vasco Fernández morador de Vizeu, á quien el Sr. Brito Rebello nos presenta en Lisboa en 3 de marzo de 1515? [2] No, pues está probado que el segundo Basco Fernández era hijo de un Francisco Fernández. Pero lo que queda probado, á mi entender, es la

1) Obra citada, pág. 1.858.

2) Brito Rebello: *Vasco Fernández (Grao Vasco). Breve apontamento para a uma biographia.* En el *Archivo histórico portuguez* (Lisboa, 1903), tomo I, pág. 66.

existencia de dos Basco Fernández, el de Tortosa y el de Vizeu.

Todo lo que sé de Basco Fernández y Juan Payva en Cataluña se reduce á la siguiente nota:

«*Ego Johannes Payua, pictor oriundus civitatis Lamatencis, Regni de Portugal, constituo vos Baschum sive Basco Ferrandis, pictorem cive Dertuse licet absentis procuratorem videlicet ad petendum a Johanne Fuster scutifero dicti civitatis Dertuse quos vis libros sive papireos de mostres et lapides dicti mei offici, et certas canones sive canons abtes ad faciendum aquam ardentem, et alia quevis bona et raupas quas et que ego tradidi in comanda custodia eidem Johanni Fuster.*» Fecha, Barcelona 26 de abril de 1459[1].

Queda con el documento que antecede resuelto «el problema de los problemas, el de la personalidad archimisteriosa de *Grao Basco,* el mítico gran pintor portugués»[2], pues consta que en 26 de abril de 1459 vivía ya como ciudadano de Tortosa el pintor portugués Basco Fernández, y residiendo en Barcelona en dicha fecha el pintor portugués Juan Payva.

Para que Basco Fernández hubiera ganado vecindad en la ciudad de Tortosa en 26 de abril de 1459 es de toda evidencia que llevaría en ella algunos años de residencia. Si es el Basco Fernández de Lisboa de 1455, poco después de esta fecha conocida hubo de pasar á Cataluña y á Tortosa. ¿Qué le llevó á Tortosa? No he podido averiguarlo.

Respecto á Payva, resulta que también él estuvo en Tortosa y que allí se aplicó más ó menos al estudio ó á la fabricación del aguardiente. Basco Fernández no resulta haberse dado á esa fabricación. Suponer que de Portugal vinieron entrambos artistas para fabricar aguardiente en Tortosa, ó aprender el arte de su fabricación tortosino, nos parecería muy aventurado. Que una vez en Tortosa Payva se interesara por la fabricación tortosina del aguardiente y pensara en llevar á su patria dicho procedimiento, esto ya es admisible. Curioso sería saber si Basco Fernán-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Antonio Vinyes*, núm. 21, escritura citada.

2) Tormo y Monzó: *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI* (Madrid, 1902), pág. 48.

dez y Juan Payva conocieron los días del Condestable de Portugal en Barcelona, pues no hemos podido satisfacer nuestra curiosidad.

Regresaran cuando regresaran á su patria Basco Fernández y Juan Payva pintores, regresaron conociendo una escuela de pintura que no tenía rival en la península, y Juan Payva deberá ser desde hoy conocido en Portugal como jefe de la dinastía de los Payvas, pintores renombrados de los siglos XVI y XVII, Antonio, Heliodoro y Miguel[1].

Basco Fernández tal vez nos pagó el haber frecuentado los maestros de la escuela catalana. El Sr. Rebello, luego de hacer constar la presencia en Lisboa de Vasco Fernández en 1515 en compañía del pintor Gaspar Var, criado del pintor Jorge Alfonso, dice: «¿Donde proviniam as relaçoes com Jorje Affonso? ¿Tevia sido este o seu mestre e conductor na arte de Apelles? ¿On seriam ambos companheiros, como discípulos de un mestre commun?» [2]

Vasco Fernández II pudo y se ha de creer que fué discípulo de Francisco Fernández, su padre, que era pintor, y de aquí la confusión en Vizeu de ser toda la obra pictórica allí conservada del Vasco Fernández que estuvo en nuestra escuela, y de quien por tradición se sabía su existencia en pleno siglo XV. Suponer que Alfonso, de quien no se conoce cuadro alguno, pudo ser maestro de Vasco Fernández II, podía hacerse dada la poca notoriedad de su padre Francisco y los conocidos prestigios de Alfonso; pero, una vez conocido el Basco Fernández I, cuya obra deben buscar los portugueses, no cabe suponer la acción de Alfonso.

Es en esta conjunción de Basco Fernández II y Alfonso cuando aparece en el artículo del Sr. Rebello el pintor Miguel Núñez; y es de este tiempo el arquitecto Pedro Núñez, arquitecto real ya en 1504, y es en Barcelona en donde se encuentra, se establece y seguramente muere el pintor portugués Pedro Núñez, de quien sé desde 8 de junio de 1518 á 20 de noviembre de 1546, el pintor del soberbio retablo de Capella, pintado en 1527, y el

---

1) Raczynski: *Dictionnaire historico-artistique du Portugal* (París, 1847), pág. 217.

2) Rebello: *Vasco Fernández*, etc., en el *Archivo histórico-portuguez* (París, 1903), pág. 60.

compañero de trabajo, en Barcelona, de Enrique Fernández. Nótese que este es el apellido de Vasco Fernández, y, aunque este Enrique Fernández no consta que fuera portugués como de Pedro Núñez, yo no creo poder separarlos, pues unidos los veo en Portugal.

Núñez fué un gran pintor, y su venida á Barcelona del otro extremo de la península yo no sé explicármela sino como la consecuencia de las amistades, de los afectos, de las añoranzas ó recuerdos de los Fernández, que vuelven á la escuela catalana al cabo del siglo de haber entrado en ella.

Estas simpatías, para mí bien manifiestas, es lo que me hace deplorar no haberme encontrado ahora en situación favorable para rever el bello Portugal y cerciorarme de si en lo que se atribuye ó se puede atribuir al Vasco Fernández del cuatrocentismo hay algo que recuerde su paso por la escuela catalana.

CAPÍTULO II

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

JAIME HUGUET

HASTA 1460

Jaime Huguet fué compañero de Benito Martorell, de Juan Cabrera y de Luis Dalmau, y al lado de éstos pintó; pero lo que pintó no lo conocemos, porque no era posible pensar en Huguet para *la Transfiguración,* estando tan cerca esta obra del *retablo de San Abdón y de San Senén.* Hubiérase podido verle en el retablo de Cabrera, de no conocer su autor; pero es ahora que le conocemos cuando podemos estar seguros de que una de sus primeras obras fué el *retablo de San Quirse de Tarrassa.*

La obra que nos sirve de punto de comparación y partida la tenemos en la iglesia de San Miguel del antiguo pueblo de San Pedro de Tarrassa, hoy barrio de aquella ciudad: un *retablo dedicado á San Abdón y á San Senén,* más conocido con el nombre de *retablo de los Santos Médicos,* por estar éstos pintados en el bancal. De este retablo encontró el historiador de Tarrassa señor Soler y Palet dos recibos de dos á cuentas pagados á Jaime Huguet para la pintura del mismo, fechados en 22 de noviembre de 1460 y 27 de marzo de 1461[1]. En este retablo Huguet no se nos revela un artista en los principios de su carrera, sino un maestro consumado. ¿Cómo antes no lo hemos citado?

---

1) *Datos inèdits d'un dels millors retaules gòtichs catalans* en la *Ilustració Catalana* (Barcelona, 15 de octubre de 1905), pág. 563.

Veamos lo que sabemos de la familia Huguet, pues hay más de uno en nuestra cuenta.

Del primer Huguet, de Pedro Huguet, pintor, sé que su esposa se llamaba Constancia y que entrambos vivían en el año 1439. Creo á este Pedro padre de Jaime, pues se me figura probarlo el encontrarme en 1480 con un Pedro Huguet que firma ápoca de lo que se le debía á Jaime por el retablo que pintó para Francisco Juan de Santa Coloma para Santa María del Mar de Barcelona. Así que, ó bien hemos de considerar que este Pedro es el padre de Jaime ó hijo de éste, y por hijo hemos de tenerle, como vendría á probarlo la grande edad que contaría de considerársele como el padre, y el llevar el nombre del abuelo, conforme la antigua costumbre de Cataluña[1].

Cuando Jaime Huguet aparece, le encontramos en plena actividad, é indudablemente habiéndose hecho un nombre, pues á la vez que instituye á su hermano, el presbítero Jaime, residente en Puigtinyós, como procurador suyo general para la gerencia de sus intereses en 31 de agosto de 1448, nombra á su otro hermano Antonio, también presbítero y residente en Puigtinyós, para cancelar la garantía que había dado á los prohombres de la villa de Arbeca para la pintura del retablo de dicha villa bajo la advocación de San Jaime; y para tres años después, es decir, en 29 de marzo de 1451, le tenemos concediendo á su dicho hermano Jaime su procuradoría en la isla de Cerdeña para cobrar una cierta cantidad que le debía Gabriel Canila por un encargo que le hizo y no especifica[2].

Huguet suena en los instrumentos citados ciudadano de Barcelona, pero tal vez nos lo indique oriundo de Puigtinyós la circunstancia de residir en ese pueblo dos hermanos suyos. Mayores circunstancias de su vida no sabemos, fuera de haberse casado, pues en una escritura de 5 de octubre de 1473, que no interesa, suena su esposa Juana Baruta[3].

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manuales de Juan Brujo*, núm. 1, escritura de 21 de febrero de 1439, de Antonio Palomeras. Apoca de 15 de mayo de 1480.

2) Idem ídem: *Manual de Gaspar Canyes*, núm. 1.

3) Idem ídem: *Manual de Juan Faner*, núm. 1.

Que Jaime Huguet residió constantemente en Barcelona lo sabemos porque si ya en 1455 contrata la pintura de un retablo para Santa María de Ripoll, le encontramos luego presente en su gremio de Freneros de 1459 á 1477[1].

En 26 de noviembre del año 1455 el abad de Ripoll, Bernardo de Samasó, firmaba con Jaime Huguet un contrato para que éste pintara el bancal del retablo de «Madona Sancta Maria del monastir de Ripoll» *(Documento XII)*.

Hubo de pintar en dicho bancal las siguientes historias, como se decía entonces. En el primer cuadro, —*casa,*— principiando por la mano derecha*, la Cena,* ó sea *Jesús en la mesa con los doce Apóstoles;* en el segundo, *Jesucristo haciendo oración en el huerto de Jericó.* En las dos cajas de mano izquierda debía pintar, en la primera, *Jesucristo con la Cruz al hombro, acompañado de judíos, demostrando como la Virgen María, San Juan y San Pedro la acompañaban;* en la segunda y última, la *Virgen María sentada al pie de la Cruz, con Jesús muerto sobre su regazo* y *todas las Marías* y *José y Nicodemus.*

En las tres cajas del tabernáculo había de pintar: en la del medio, *el Crucifijo con la Virgen María y San Juan;* en la caja del mismo de la parte derecha, *la Virgen María sentada con Jesús en sus brazos*; en la parte izquierda, *San Benito sentado.*

Todas estas composiciones habían de tener el campo ó fondo de oro, y lo mismo las diademas y orlas de los vestidos de los personajes representados, que, además, serían de bulto[2]. La obra escultórica había de ser igualmente dorada. Y en cada historia había de poner «una imagen vestida de fino azul de Alemania, ó más fino, si podía ser». En las cinco cajas de detrás del dicho bancal había de pintar cinco medias imágenes. En la del medio, *Jesucristo con el cáliz en la mano presentando la hostia dentro del*

---

1) Idem ídem: *Manual de Antonio Vinyes,* escrituras de 26 de noviembre y 25 de febrero de 1455. —Archivo de Freneros: *Llibre d'Actes de 1478.* —Días 14 de enero de 1459, 10 de enero de 1460, 25 de febrero de 1462, 9 de diciembre de 1465, 2 de octubre de 1467, 28 de diciembre de 1475, 26 de octubre de 1476 y 1.º de agosto de 1477.

2) Noten, pues, nuevamente lo ya sabido, los que buscan en el desarrollo del estofado datos cronológicos: que en 1455 se establece como cosa corriente que los campos ó fondos, diademas y orlas se *embotirán de guix.*

cáliz. Y, en las cuatro cajas restantes, cuatro medias imágenes de profetas, las que mejor vayan con el hecho de la consagración, blanco y negro, con el fondo y toda la parte escultórica de amarillo, para que parezca de oro y resalte lo blanco.

Precio convenido, 80 florines corrientes, ó sea de á 11 sueldos el florín, pagaderos en varios plazos. La obra había de estar terminada para el 15 de agosto próximo, festividad de la Virgen. Caso de surgir alguna cuestión ó duda sobre el mérito de la obra, se elegía por las partes, como juez árbitro para decidir, á Matías Bonafé [1].

Esta es la primera vez que encontramos citadas pinturas de blanco y negro. De todas estas pinturas no sabemos que haya llegado ni una hasta nosotros.

Ahora entra Huguet con su retablo de Tarrassa, y aun detrás de ésta podemos citar otras tres obras de Huguet. Puggarí conoció el contrato que firmó en 8 de junio de 1466 para pintar un retablo para Benito Borán (a) Bataller, de la parroquia de San Pedro de Vilamajor, como representante de los cofrades de aquella parroquia, alto de 10 palmos y ancho de 7, dividido el bancal en cinco compartimientos para imágenes de medio cuerpo. «Encima, un nicho pintado de carmesí y plaqueado de oro; más arriba, una tabla de la *Coronación de la Virgen,* y á los lados cuatro divisiones representando los gozos de la *Salutación, Natividad, Adoración de los Santos Reyes* y *Resurrección del Señor entre hombres de armas,* con arreglo todo á las condiciones técnicas ya conocidas, y por el precio de 24 libras barcelonesas.» Y asimismo conoció Puiggarí el contrato con los comisionados de San Martín de Monegre, que «le pagaron por otro retablo 35 libras barcelonesas y dos cuarteras de harina, debiendo pintar, como ya es de suponer», á San Martín y sus milagros, con otras imágenes. Previénese en esta escritura una cosa curiosa, y es que «los campers sien acabats de colors, segons la ystoria requerrà, exceptat lo camp de la casa del mig, que sia dor fi». Esto arguye que los fondos de perspectiva, de paisaje (?), «comenzaban á generali-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Antonio Vinyes,* del año 1455. En la bolsa.

zarse, y que una mejor crítica los prefería á la añeja convencionalidad de estofados y acupunturas», etc.[1] Este contrato se firmó en 12 de junio de 1479.

Obra de mayor consideración, porque el precio hace luz, y éste era el de 75 libras, hubo de estar pintando por este mismo tiempo Jaime Huguet para la iglesia de Santa María del Mar de Barcelona, según sabemos por los capítulos que suscribió en 20 de diciembre de MCCCCLXX... no siendo posible fijar la unidad por el mal estado del documento, deteriorado por la humedad; pero como el retablo había de entregarse por la fiesta de San Bartolomé del mes de agosto próximo venidero de la firma del contrato, y el recibo del cobro es de 15 de mayo de 1480, parece que la fecha puede fijarse en 1478 *(Documento XVI)*.

Tenía este retablo 22 palmos de ancho por 12 de alto. Dividido en tres compartimientos, el documento no permite leer el asunto de la tabla central, coronada con *el Crucifijo*. Sabemos que á la derecha de la tabla central estaba la imagen de *Santa Catalina,* y en la punta *la historia de San Bartolomé*. A la izquierda de la dicha imagen central estaba la de *Santa Magdalena,* y en la punta *la historia de Santa Magdalena*. En el bancal, dividido en cinco compartimientos, había de pintar en el del centro la consabida *Piedad,* y en las inmediatas á uno y otro lado *historias de Santa Ana*. En la extrema de la derecha, una *historia de San Bartolomé,* y en la extrema de la izquierda una *historia de Santa Magdalena*. Esas tablas, extremas del bancal.

Finalmente, Jaime Huguet hubo de dejarnos una de sus más importantes obras en 1483, pues consta que en este año y día, 5 de diciembre, se daba por satisfecho del pago de 264 libras, precio del retablo que había pintado para la cofradía de San Eloy de maestros Cerrajeros, el cual tenía su capilla en el convento del Carmen[2]. Estimando como obra de primera importancia este retablo, por el precio por la misma pagado, su pérdida es de las más desdichadas, pues cuando poseemos las tablas del retablo de San Eloy de los Plateros, de época posterior, quizás pintadas por

---

1) Obra citada, pág. 92.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Matheu,* núm. 1.



Jaime Huguet: Retablo de Santa Julita

San Quirse de Tarrassa

emulación en vista del retablo de los Cerrajeros, es casi de creer que Huguet se excediera en su trabajo.

Pintada esta obra, desaparece el pintor que tan alto hubo de poner su reputación en treinta y cinco años de trabajos conocidos. De haberse conservado sus obras, Jaime Huguet sólo podría servirnos para el conocimiento del cuatrocentismo catalán en la segunda mitad de su siglo. Pero ¿no se ha salvado ni una sola tabla de Jaime Huguet anterior ó posterior al retablo de Tarrassa?

¿Cuántos años contaría Huguet al desaparecer? Documentalmente conocemos treinta y cinco años de la vida de Huguet, de 1448 á 1483, y, si hemos de deducir el de su nacimiento por encontrarle en plena actividad en su carrera al parecer dentro y fuera de Cataluña, habríamos de considerarle á lo menos de 30 años en 1448, y en 1483 sería ya sesentón.

Ahora bien: tenemos un retablo, el *retablo de San Quirse de Tarrassa*, que no tiene fecha conocida, y de la indumentaria del mismo no puedo sacar nada de característico para fijar la que tendría al ser pintado. El sombrero del prefecto Alejandro del retablo es de forma antigua: se venía llevando desde el siglo XIII, tal vez antes, y quien sabe si Huguet la conservó para dar algo de sabor antiguo á su obra, si no quiso hacer arqueología. El traje talar que llevan todos los personajes del retablo, por lo mismo que tan general se presenta, parece que no es una singularidad, un arcaísmo indumentario, sino un ejemplo del vestir de la época. En este caso el retablo no puede ser de mucho posterior á 1440, que es cuando el traje corto principia á generalizarse. Si contamos por este tiempo 25 años á Huguet, tal vez pequemos por defecto; pero si le damos más, á pesar de los ejemplos de longevidad de Gabriel Alemany y Jaime Vergós II, parecerá aventurado. En fin, cinco años más ó menos nada significan en la cuenta del dicho *retablo de San Quirse de Tarrassa*.

Sobre la vecindad de los años 1440 ya hemos visto cuál era el estado de la escuela catalana. En el *retablo de San Marcos de Manresa* pueden verse las gorras ó sombreros del de *San Quirse de Tarrassa*.

Vemos en éste, junto á detalles y formas antiguas, adelantos extraordinarios. La cabeza de Santa Julita, en el cuadro de su

martirio, es digna del autor de las cabezas del martirio de los Santos Médicos: unas y otras parece que no han de estar lejanas, y no podríamos alejarlas á no venir precisamente los ángeles que reciben las almas de los mártires de San Quirse y de Santa Julita, con sus cabezas macizas y redondas, á decirnos que aun el artista no había podido sacudir la tradición de su ideal de belleza. Son precisamente esas cabezas las que nos obligan á no pasar el límite del triunfo de Dalmau.

Fijada bien que mal la época del cuadro, es precisamente en la citada *tabla del martirio de Santa Julita* y en la inmediata superior de la caldera en que fueron puestos á hervir San Quirse, Ciro y Santa Julita, en donde se nos presenta detrás de las cercas un mismo tópico, que reaparece en análoga escena en el *retablo de San Abdón y San Senén de Tarrassa.* Aludo al corte particular de los cipreses en forma de triángulo rectángulo, y su presentación aislada al lado de árboles de copa semicircular. Véase esto en nuestros fotograbados, y se confesará que tal singularidad no era de imitar por nadie, constituyendo un tópico del arte ó del taller de Huguet.

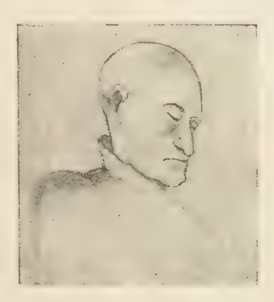
Otro tópico, la figura de Alejandro, con su sombrero, sus barbas fluviales y su traje talar, no es sino el procónsul Licias de la tabla del martirio de los Santos Médicos.

Y, en fin, lo que me parece decisivo, en la tabla del degüello de Santa Julita, Huguet no ha sabido colocar las figuras en su campo, resultándole el verdugo con una sola pierna; pues, dado el plano en que puso la víctima y el verdugo, no le quedaba terreno para la pierna izquierda, y esto mismo sucede en el cuadro del degüello de los Santos Cosme y Damián del *retablo de San Abdón y San Senén de Tarrassa.* Debiendo todavía observar que el verdugo de Santa Julita es indudablemente el mismo verdugo de San Vicente del retablo de dicho título de Sarriá, hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona.

Esta repetición de una tan grave falta á distancia de algunos años, desde luego nos enseña la mecánica del arte pictórico catalán, la que ha llevado á hablar al Sr. Casellas del industrialismo de los Vergós. La repetición de unos mismos clisés es motivada por la repetición de unos mismos asuntos ó temas. El artista

acudía á su cartera y reproducía lo que había hecho con todos sus errores, incluso el de Huguet de no dar más que una pierna al verdugo de Santa Julita y al de los Santos Médicos y sus hermanos.

Por último, anticipándome á declarar que nada prueba la vecindad entre San Quirse y San Pedro de Tarrassa, ó sea entre



Verdugo de Santa Julita



Verdugo de San Vicente

el *retablo de San Quirse y Santa Julita* y el *retablo de San Abdón y San Senén,* es, sin embargo, tanta, que me parece decir que el segundo es debido al primero, como no medie una relación local que hoy por hoy desconocemos.

Figuró el *retablo de San Quirse de Tarrassa* en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, y el *Catálogo* le bautizó como obra del siglo XIV, sin duda á causa de su blanco colorido, por cierto bien opuesto al colorido caliente del de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa.

Dentro de los días en que apareció dicho retablo no hubo de ser mal visto, sino estimado, porque á su correcto dibujo se unían ya manifestaciones de un arte humanamente sentido.

Santa Julita preséntase sentada en arquitectónica cátedra ó silla gótica pontifical, con respaldo de brocado, como no sea que se trate de un guadamacil ó cuero repujado, y sostiene con la mano derecha la sierra y con la izquierda la cuchilla, símbolos de su martirio. Su hijo Ciro, vestido de tonelete, con gorro tunecino, apoya un pie en la sierra, símbolo de su propio martirio, y apoya sobre ella su mano derecha, mientras con la izquierda presenta un manojo de clavos.

Este grupo es de un dibujo correcto, y en particular la santa; y no sólo es correcto el dibujo en cabeza y manos: lo es en los pliegues del vestido y manto, éstos sencillos y graciosos, con acertada caída exenta de aquellos rebujados flamencos, tan exagerados por los alemanes. Esta sola circunstancia basta para declarar la tabla exenta de toda influencia flamenca. Es nuestro arte gótico sencillo de líneas, pero ya empleando el modelo, porque es tan proporcionada la figura, en el total y en la relación de sus miembros, que el natural se presenta á la vista. Rígida está la figura, y de esta rigidez no supieron salirse nuestros Cuatrocentistas, que pagaron constantemente á la tradición gótica no pequeño tributo; pero, aun así y todo, no hay envaramiento. La caída de la cabeza es graciosa, tal vez tradicional.

Habíamos, pues, entrado dentro del movimiento naturalista, y por esto aborrecía ya los fondos dorados, que sólo aparecen en el cuadro central, siendo los demás de paisaje, sin otro oro que el de las diademas y el de los cielos. Ese naturalismo y esa corrección de dibujo lo vemos también en los seis cuadros de composición, bien ordenados, aunque no sin algún amontonamiento, y en todos distinguiéndose más de una figurita correctísimamente dibujada. En perspectiva lineal, algo atrasado, pero ya atacando resueltamente todos sus problemas; serio de color, pero sin pobreza, y empleando el temple puro, sin mezcla con ninguno de los glúteos empleados ya por ese tiempo; perfilados discretamente los rostros, y con no menos discreción sombreados, revelan una tendencia marcada á la individualización, pues todas las cabezas son expresivas, y en el cuadro de la degollación de San Quírico un perfil negro separa las figuras de los ángeles, vestidos de blanca y adamascada túnica, con pectorales dorados, pero no metálicos, sino en color.

La cabeza de Santa Julita, sin tener idealidad alguna, es inspirada, y, sin ser de un realismo mortificante, es, sin duda, una cabeza vista, casi diríamos un retrato.

Huguet no se propuso continuar ni transformar el tipo de la *dòna angèlica* creado por Borrassá: más preocupado de la expresión que de las líneas, del natural que de la idea, su Santa Julita pertenece al mundo de las mujeres de su tiempo, no al mundo



JAIME HUGUET: SAN ABDÓN Y SAN SENÉN

San Pedro de Tarrassa

de la fantasía artística. Volver la espalda al idealismo de Borrassá era entrar de lleno en las corrientes del siglo que llevaban á la expresión, que á tanta altura había de llegar en la escuela catalana; y quien lograba imprimir en el rostro de la mártir Julita el doble encontrado sentimiento del dolor y de la exaltación de la fe, era ya un maestro de la expresión; maestría que justifica su única obr a documentada, el *retablo de San Abdón y San Senén,* del antiguo lugar de San Pedro de Tarrassa.

El progreso realizado en este retablo es grande en todos sentidos. El lapso de tiempo transcurrido entre uno y otro no fué corto ni desaprovechado.

La técnica es otra. Ya ahora Huguet pinta, digámoslo así, al huevo. Ya usa un vehículo, sea el que fuere, que es imposible decirlo, para desleir sus colores, á fin de que salgan éstos más calientes y jugosos de su paleta. Ya en el sombreado se sobreponen las tintas y se detalla por la gama de su intensidad; ya las coloraciones son distintas. La individualización es completa, tan completa que no se falta á ella sino para crearnos un conflicto del que luego trataremos.

No podemos decir que á la vista del retablo se lleve la atención la tabla central, que ocupan dos gallardos caballeros elegantemente vestidos, modelos de la indumentaria de la época. Por cierto que no queremos pasar por alto que San Abdón y San Senén, que son los caballeros de que tratamos, se nos presentan con el cabello corto en un cuadro pintado ó acabado de pintar en 1460, cuando la moda del cabello corto se fija en 1461, á consecuencia de una enfermedad que sufrió el Duque de Borgoña Felipe *le Bon;* pues, aunque es muy cierto que publicó una ordenanza prohibiendo llevar á los hombres los cabellos largos, la moda, como se ve por nuestro retablo, no vino de habérsele rapado al Duque la cabeza con motivo de dicha enfermedad. Como las modas no se imponen por decretos ni por leyes, los cabellos largos continuaron llevándose á pesar de todas las prohibiciones, no sin dejar de alternar con los cortos, que fué de muchos seguida[1].

1) Quicherat: *Histoire du costume en France* (Paris, 1877), pág. 299.



JAIME HUGUET
SAN ABDÓN Y SAN SENÉN ANTE EL EMPERADOR
Retablo en San Pedro de Tarrassa

Hermosas, bien dibujadas y pintadas son las dos grandes figuras de la tabla central; los rostros, blancos, bien iluminados y con delicadeza sombreados; pero son dos figuras solas, y los cuatro cuadros que representan escenas de su vida son obras notables de composición, expresión, dibujo y color.

Representa la primera escena, si Huguet siguió á Vorágine, cuando Abdón y Senén, llevados ante el emperador y el senado romanos, se niegan á renegar de la fe cristiana. Nada de dramatismo. Nadie se escandaliza: la escena es tranquila; sólo un anciano de barba blanca que está junto á Decius muestra la sorpresa que le causa la fría actitud de los dos caballeros cordobeses. La agrupación es bien entendida, amplia y sin el menor amontonamiento; el dibujo, correctísimo; la pincelada, segura y suelta dentro del virtuosismo de la época.



JAIME HUGUET: SAN ABDÓN Y SAN SENÉN ARROJADOS Á LAS FIERAS
San Pedro de Tarrassa

Comparecen en el segundo cuadro los dos mártires de rodillas, rodeados de leones y de osos para que los devoraran, lo que éstos no hicieron por milagro; escena que contemplan de lo alto del recinto de las fieras el emperador y su corte ó senado. En este cuadro no se presenta animalero, —¿no dicen los franceses *animalier,* señores de la Academia?, —como le veremos después, quizás por no tener Huguet en Barcelona ni osos ni leones. Pero en este cuadro todo lo que se pueda pedir á un pintor en punto á expresión es de ver en el rostro de los mártires. Estamos en 1460, y se puede asegurar que en el particular del éxtasis el arte no ha ido más allá.

Al reproducir esta tabla he suprimido la gente de la galería, tratada con descuido, como accesorio, porque apena el contraste, y para que la atención no se distrajera de esas dos figuras, en todo de primer orden.

Tenemos en el tercer cuadro la ejecución de los mártires por medio de un aparato que indica que Guillotín pudo conocer, ya que no hemos de reputarla exclusiva de Cataluña, la guillotina de la Edad Media. En este cuadro la figura del emperador y las de la gente de su corte dejan que desear tanto como la anteriormente suprimida de nuestra reproducción. Decius no está sentado: resbala, etc. En cambio, los Mártires y el verdugo se recomiendan por todas las buenas cualidades reconocidas á Huguet.

Revélase el pintor animalero en la cuarta escena, pues el mulo blanco que conduce las cenizas ó restos de los Mártires, encerrados dentro de dos barriles, precaución adoptada por los monjes de Arles rosellonesa que fueron á Roma á buscarlos, tiene una corrección castigada, pero no exenta de natural. Lo que se admira en esta tabla es la justa expresión de sorpresa de los frailes conductores al ver que se salía á recibirles en procesión, cuando ellos no habían revelado á nadie la carga que conducían. Todo el estupor del milagro está admirablemente expresado. La falta de perspectiva aérea, de la que no se corrige nuestra escuela, perjudica tabla tan bien compuesta como pintada.

Acaban aquí las tablas de los Santos Abdón y Senén, y en cuatro de ellas nos hemos encontrado delante de los tipos creados por el artista para representarlos; tipos conservados fidelísima-



JAIME HUGUET

TRANSPORTE DE LOS RESTOS DE SAN ABDÓN Y SAN SENÉN

Retablo en San Pedro de Tarrassa

mente en todas las situaciones y aposturas en que se han presentado. Hacemos observar este particular, no para ponderar el mérito de Huguet, sino para que resulte mucho más evidente



Jaime Huguet: Suplicio de San Abdón y San Senén

Retablo de San Pedro de Tarrassa



Pablo Vergós: San Cosme

Retablo de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa



JAIMÆ HUGUET: DEGÜELLO DE SAN COSME Y SAN DAMIÁN Y DE SUS HERMANOS
Iglesia de San Miguel de Tarrassa

aquel conflicto de que hemos dicho antes que ya hablaríamos.

Tenemos el conflicto en el bancal. En este, en la tabla del centro, están representados los santos médicos Cosme y Damián, y de éstos ha sacado nombre el retablo, pues generalmente es conocido por el de *los Santos Médicos,* sin duda alguna por haberse perdido la memoria de que estaba consagrado á *Sant Nin y Sant Non* — San Senén y San Abdón. — En las dos tablas laterales de la central tenemos, en la primera el *Martirio de los Santos Médicos,* en la tercera á los *dichos médicos poniendo una pierna á un enfermo á quien se la habían amputado, asistidos por dos ángeles.* Ahora bien: los tipos de los Médicos están fielmente conservados en las tablas segunda y tercera. En cambio, en la escena de su martirio deja su semblanza mucho que desear; pues, comparados los dos tipos, noto que en la escena del martirio *San Cosme* es más viejo, de cabeza cuadrada, y presenta un pómulo muy marcado, que no aparece ni en la escena quirúrgica ni en la figura retrato. Además, *San Damián* es en el martirio mucho más joven que en las otras dos tablas; y en los limbos, mientras en la escena del martirio tienen dos filetes repujados, en las otras dos tablas tienen los limbos cuatro. Y, en punto á su factura, los tipos de la escena del martirio son muy superiores por su mayor modelado, y como figuras de expresión valen tanto como las de San Abdón y San Senén.

Derecho alguno á extrañarme de estas contradicciones, tratándose de cuadros del bancal, se dirá que no tengo, por cuanto repetidas veces he dicho que en los bancales siempre se notan manos diferentes. Muy cierto; pero en el retablo de Huguet tiene este particular una grande importancia, porque, si no son suyas las dos tablas gemelas de los *Santos Médicos* y la del *Calvario,* serían de los Vergós.

En efecto, tenemos en la punta del *retablo de San Abdón y San Senén* la consabida tabla del *Calvario.* ¿Es de Huguet esta tabla? Entonces, por cuanto *el Cristo* y *María Cleofé* de la misma son de ver en los *Calvarios* de los *retablos de los Revendedores, de San Antonio Abad* y *del Condestable,* todos de Barcelona, estos tres retablos serían de Huguet. Pero en el *Calvario* del retablo de *San Esteban de Granollers* tenemos el mismo *Cristo* de los retablos

citados, pero no á *María Cleofé.* En cambio, en el *retablo de San Esteban de Granollers* tenemos los mismos *ladrones* de los *Calvarios* del *Condestable,* de los *Revendedores* y de *San Antonio Abad.* Y tenemos, además, en el *retablo de Granollers,* en la *Virgen Madre,* la propia *Santa Mónica* de la tabla del *retablo de los Curtidores,* del cuadro de *San Agustín predicando,* y en este cuadro tenemos sentados, de lado, á un caballero y á un personaje togado. Este no es sino el más joven de los *Santos Médicos,* el otro el propio sayón del *Calvario* del *retablo de Granollers,* todo sin contestación posible delante de las reproducciones que damos de los *Calvarios* citados. Y como nos consta documentalmente ser cierto que los Vergós pintaron el *Calvario* del *retablo de Granollers,* como no admitamos el empleo de unos mismos modelos por Huguet y Pablo Vergós, deberíamos admitir que éste no fué sino un plagiario de Huguet, por serle posterior.

Respecto al empleo por los pintores barceloneses de un mismo modelo, tenemos un ejemplo notabilísimo, que excluye toda suposición de plagio. En la tabla del *retablo de San Esteban de Granollers* que representa como le dieron de azotes al santo, tenemos entre los magnates que presencian el acto á un caballero de nariz aguileña cubierto con un gorro levantado por delante. Pues bien: esa misma figura la tenemos en la *tabla del Martirio de San Medín,* procedente del retablo de San Cugat del Vallés. Cierto que, *ab uno disce omnes,* el que se encuentren en diferentes tablas unas mismas figuras, no deben bastarnos á probar que todas hayan salido de un mismo pincel. Pero cuando, como sucede en los *Calvarios* de Tarrassa y Granollers, á treinta y cinco años de distancia uno de otro, encontramos un mismo Cristo, el plagio es evidente, ó bien se ha de convenir en que el pintor de 1495 era el pintor del año 1460, repitiéndose constantemente, como lo hacía Memling. Por consiguiente, Vergós, autor del *Calvario de Granollers,* sería el autor del *Calvario de Tarrassa.*

¿Y la factura? Un mismo modelo tratado por dos artistas diferentes se diferenciara tanto como esté diferenciada su capacidad artística y profesional. Ejemplo, el tipo del caballero de nariz aguileña antes citada. En este caso la factura es tan diferente que no cabe atribuir á un mismo pintor las dos figuras. ¿Por



Pablo Vergós: San Damián

Retablo de la iglesia de San Miguel en San Pedro de Tarrassa



Pablo Vergós: El Calvario (en el retablo de Jaime Huguet)

San Pedro de Tarrassa

qué, pues, no admitir un cambio de factura para Huguet y Vergós? Porque no existe. Porque el *Cristo del Calvario de Tarrassa* es el mismo *Cristo del Calvario de Granollers,* en modelo, dibujo, color y factura, y mediando, lo repetimos, entre uno y otro, treinta y cinco años de distancia. A esto se puede contestar que el plagiario de 1495 llegó á plagiarlo todo, y esto no puede contestarse en principio, aun cuando no sea fácil admitirlo.

Para salir de la dificultad no tenemos otro camino que declarar imposible el plagio, por ser Vergós, en lo incontestablemente suyo, *los Profetas* y el *Calvario de Granollers* y el *Camino del Calvario* del Sr. Carreras, un artista superior al Huguet del *retablo de Tarrassa*. Por consiguiente, no es de admitir, de quien puede ponerse al lado de Alfonso y de Bermejo, que fuera á plagiar á Jaime Huguet; y adviértase que no se trataría de un solo plagio, sino de un plagio repetido, para no decir constante.

Afirmada la alta personalidad artística de Pablo Vergós, puesta fuera de duda su superioridad sobre el Huguet conocido, la determinación de la obra de Vergós deberá hacerse por la suma de elementos conocidamente suyos. A propósito, pues, de cada una de sus obras conocidas ó atribuibles, daré á conocer todo cuanto pueda justificar mis atribuciones.

Llegado al final de esta disquisición, su resultado inmediato es el de tener que reivindicar para Pablo Vergós, del *retablo de San Abdón y San Senén* de San Pedro de Tarrassa, el *Calvario* y los dos cuadros de los Médicos citados del bancal, porque estos dos cuadros están en oposición de factura con el del mismo bancal que representa su martirio; porque los tipos se distinguen entre el cuadro del martirio y los otros dos, estando éstos dos de acuerdo; porque el limbo de los santos, uno mismo para los dos cuadros de los retratos, digámoslo así, y de la escena del martirio, es diferente del limbo del cuadro del martirio.

Huguet no puede ser el autor del *Calvario,* porque todas sus figuras están faltas de expresión; y ya hemos visto en este particular ser Huguet un gran maestro. Las dos únicas figuras expresivas, la María Cleofé y Longinos, no denuncian ni de cerca ni de lejos al autor de *San Abdón y San Senén dados á las fieras,* ni al autor del *Martirio de los Santos Médicos*. La tranquili-

dad que resulta no hay duda que podría explicarse diciendo que se trata de la representación del momento supremo de la resignación en la pena; pero advertiré que en este caso Huguet, fuerte en su arte expresivo, hubiera encontrado medio para fijar en el rostro de las Marías, principiando por la Madre de Jesús, la colosal pesadumbre de esa sublime resignación.

Quisiera, finalmente, que se me creyera de todo punto indiferente á la que tal vez se llame cuestión Huguet-Vergós. No tengo interés alguno en que sea de Huguet lo que creo ser de Vergós: es cuestión de nombre. El arte catalán no pierde ni gana con que acertemos ó no: siempre las grandes obras que examinamos serán propias de su escuela genuinamente catalana; siempre lo que quede para Vergós, lo incontestablemente suyo, le pondrá al frente de los maestros catalanes de la segunda mitad del siglo XV.

CAPÍTULO III

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

DE 1460 Á 1472

LOS VERGÓS

HUGUET terminaba su *retablo de San Abdón y San Senén* cuando ya se respiraban aires de guerra civil; y, cuando se recuerda que ésta duró doce años, se quedaría uno maravillado al ver como los pasa triunfante la pintura catalana, si no supiera que la guerra, con todas sus circunstancias y con haber escogido sus campos de batalla en Cataluña, se mantuvo á distancia de Barcelona.

Estalló el conflicto tras la muerte del rey Alfonso, ocurrida en Nápoles en 28 de junio de 1458. Ocurre esta desgracia cuando el lugarteniente de Alfonso, el rey de Nabarra, su hermano y sucesor, andaba en graves cuestiones con la Diputación catalana, y en particular con el Brazo Militar, siempre tan autorizado y popular en Cataluña. Uníanse á estas cuestiones las que mediaban entre el rey Juan y su hijo el Príncipe de Viana, quien acabó por ser bandera de los Brazos Militar y Real ó Popular contra su padre, por no haber sabido éste caer del lado que mejor convenía á sus intereses, ya que no á su política.

Hízose, pues, cuestión catalana la del Príncipe de Viana con su padre, y moralmente la guerra rompe ya entre Barcelona y el rey Juan II al presentarse aquél en esta ciudad en 22 de marzo de 1460, acogido con manifestaciones que eran un reto al rey su padre. Éste contestó al insulto encarcelando al Príncipe de Viana,

y el pueblo barcelonés replicó acudiendo á las armas para libertarle. La segunda entrada del Príncipe, en 12 de marzo de 1461, fué ya la de un caudillo. Por esto, al fallecer el día 23 del siguiente septiembre, quedó todo, por causa de la ruptura, reducido á la cuestión de sustituir un caudillo por otro, y al año se creía haberlo encontrado en Enrique IV, rey de Castilla; pero, abandonados por el castellano, que dejó para su hermana Isabel lo que él no supo llevar á cabo, fué aclamado como jefe el Condestable de Portugal Pedro, duque de Coimbra, hijo segundo del rey Juan I de dicho país y esposo de Isabel, hija del último Conde de Urgell, quien tomaba posesión, si no del reino, de la ciudad de Barcelona, en 21 de enero de 1464.

Literato y anticuario el Condestable de Portugal, coleccionista le hemos visto de tapices. En medio de su campaña militar para afirmarse en el trono, preséntasenos constantemente preocupado de sus libros, de su monetario, de sus joyas y tapices, y, entre otras de sus preocupaciones, le vemos atento á la obra de la capilla de su palacio real de Barcelona. En efecto, llegar y acordar la pintura de un nuevo retablo para la capilla real, en la cual aún permanecería el que en 1344 pintó Ferrer Bassa, hubo de ser todo uno. Así que *La Epifanía* de dicha capilla ha de considerarse como un ex voto del Condestable, como un tributo de gracias á la Virgen, á cuyos pies, como rey mago, va á postrarse por haberle ceñido la diadema de Aragón; y es así porque el Condestable, desde Piera, á 12 de mayo de 1464, le dice á su tesorero: «Doneu a mestre Ferrando Dayerve, fiel protomédico nostre, trescents florins d'or, ço es, *per lo retaule de Sancta Maria* de nostra capella del Palau, per les vidrieres, cadires e altres obres de la dita capella».

En 22 de diciembre del mismo año, y desde Vich, escribía: «An Tarragó: com li es dit que la Capella del Palau, vers lo *retaule,* resta scura, e que y atens, car no es aqueixa sa intenció. Així mateix *farà fer una cortina devant de dit retaule...*»[1]

De atenernos rigurosamente á la orden de labrar la cortina,

1) Balaguer y Merino: *Album pintoresch-monumental de Catalunya,* primera colección (Barcelona, 1878).

deberíamos entender que el retablo, la obra pictórica, era ya un hecho en 22 de diciembre de 1464; pero esto lo reputamos imposible delante de una tan grande obra como es la que llamamos *retablo del Condestable,* hoy en la capilla de Santa Águeda, á donde fué trasladada no sabemos cuándo, y en donde continúa y no debería ya continuar desde el día que Barcelona consiguió organizar su Museo de Bellas Artes.

Que este retablo de la capilla de Santa Águeda es del Condestable lo prueba que en las tablas de las puertas se lee en el embaldosado el lema de sus armas, *Paine pour joie,* como es de ver en la del rey San Segismundo, y en una y otra se ve el escudo real. Por su mayor belleza damos la *tabla de Santa Isabel, reina de Hungría,* en la cual tenemos el escudo real, pero no el mote de las armas del Condestable, por estar corroída la tabla por la humedad en su parte inferior.

Menos de un año se habría puesto en pintar el



Pablo Vergós: Santa Isabel

gran retabló, de valer la orden de hacer la cortina como prueba de estar ya pintado. Esto, lo repetimos, era imposible. Admito que se estuviera pintando, creo que se pintaba, y opino que, en su impaciencia, el Condestable creyera que era ya necesario atender á su cortina en 22 de diciembre de 1464.

Ninguna importancia tiene para mí que el retablo se terminara en 1464 ó en 1465: no tengo inconveniente alguno en darlo como de 1464, pues en este año indudablemente se estaba pintando. ¿Quién lo pintaba?

Tenemos una orden del Condestable, dada en 30 de septiembre de 1464 desde Barcelona, que muchos habrán ya leído en las *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez* del Conde de la Viñaza, I, página 52, y esta orden dice así:

«En Pere, per la gratia de Déu Rey d'Aragó, de Sicilia, de Valentia, de Mallorca, de Cerdenya e de Corcega, Comte de Barchinona, &. Als amats e feels nostres lo Beguer, Batlle, Sotsveguer e altres qualsevulla officials e persones de la nostra ciutat de Barchinona, al qual o als quals se pertanye, e los presents pervendran e seran presentades, salut, dilectio e gratia.

»Diem e manam vos de nostra certa scientia e expressament que les persones nostres pintures lavorants devall scrites, les quals de nostre manament e ordenatió treballen e laboren en expeditió de les obres del nostre Palau Reyal, leixeu star en la dita ciutat mentre en les dites obres e expeditió de aquelles lavoraran e treballaran, e per via alguna no ls forceu ni compelliau a seguir nostre Reyal exercit los qui s segueixen, ço es, en *Jaume Vergós, Joan Oliver lo Mallorquí, Pere Daulesa, Joan lo Cofrer, Pujol, Martí Luch* e *Steve Plata, pintors, qui continuament pinten e lavoren en pintar la Cambra, retret nostres, e altres obres en lo dit nostre Palau.* Advertiu, donchs, en no fer lo contrari per quant la gratia nostra haveu cara e pena de cinchcents florins desijau no encorrer. — Dada en la nostra ciutat de Barchinona a XXX dies de Septembre en l any de la Nativitat de Nostre Senyor MCCCCLXIIII. — *Rex Petrus* »

Cuando el Condestable no menciona, entre los siete pintores citados, los que estaban pintando la capilla, siendo así que los indica como pintando en su «cambra e retret», ¿puedo ni debo adjudicar á ninguno de ellos la pintura del retablo, esto es, la pieza capital de la pintura, entonces en vías de ejecución y que tan á pechos tenía el Condestable? Creo que no: creo que por el documento citado no estoy autorizado á dar á Jaime Vergós II, por venir á la cabeza de la lista, el *retablo del Condestable.*

Podríase de lo dicho creer que de Jaime Vergós II no conocemos obra alguna de su mano para deducir de su estilo si le conviene el *retablo del Condestable*. Sí: de Jaime Vergós conocemos indudablemente obras de su mano, y esto se podrá ver en el mismo *retablo del Condestable*.

¿Sería, pues, obra del segundo pintor que figura entre los exceptuados de seguir el ejército del Condestable, el mallorquín Juan Oliver, ya que no se lo damos al primero? Furió no conoció á este pintor en Mallorca. Yo supongo que este Juan Oliver será el pintor de este nombre conocido ya en 1453-1454 como uno de los prohombres del gremio que interviene en el arreglo del asunto del débito á Isern, y supongo, asimismo, que será el Juan Oliver pintor á quien encuentro en 2 de agosto de 1465, y de quien consta había ya fallecido en 20 de septiembre de 1477[1]. A Pujol, Luch y Plata no creo que ni siquiera se pueda imaginar que estuvieran empleados en otra cosa que en pintar puertas y ventanas. Les creo, como decimos hoy, pintores de paredes.

Conócense otros pintores para este período de la historia de nuestros Cuatrocentistas. Puiggarí dejó registrado el nombre de Pedro Juan Rovira para 1462, probablemente el Pedro Rovira de los años 1427 y 1439. Recogió todavía los nombres de Ramón Sala para 1466 y de Jaime Guixós en 1467.

De mis averiguaciones salen los pintores Guillermo Pla y Ros, que vivía en 25 de febrero de 1462 (notario Terrasa); Pedro Sibilia, cuya primera noticia suya la encontré en el Manual de dicho Terrasa para el 25 de febrero de 1462, y la última en el *Libro de Actas de 1479-80* del archivo del gremio de Freneros para el 1.° de agosto de 1482; de otro pintor Sibilia (Jaime), también en Terrasa, tengo noticias que van del 14 de mayo de 1467 á 21 de marzo de 1479; la existencia de Thomás ó Thomé Monlor la prueban escrituras del notario Juan Antonio de 28 de octubre de 1462 y 1.° de septiembre de 1467; y la de Juan Juliá me la justifica un documento de 31 de noviembre de 1463 en el Manual de Juan Antonio; y del pintor

---

(1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Francisco Terrasa*, escritura citada.

Gabriel Janer, sé por los notarios Juan Antonio, Esteban Mir y Esteban Malet, desde 1463 á 1471: en este año le encuentro pintando blasones, y en el *Libro de Actas de los Freneros de 1478,* leo su instancia para entrar en el gremio, la que hubo de aceptarse, pues le veo figurar en dicho gremio en sesión de 1.° de agosto de 1482.

Un documento del Manual de Francisco Terrasa me cita para el día 24 de noviembre de 1464 á un pintor llamado Pere Joan. ¿Sería el mismo que el bordador Joan Pere? En el Manual de Juan Antonio, entre 3 de junio de 1461 y 20 de octubre de 1466, Juan Luch, no sé si pariente del Martín; en los de Juan Antonio y Juan Ferrer viene Gaspar Gual, entre el 10 de noviembre de 1463 y 7 de mayo de 1466; y en Esteban Soley hallamos, citado para 23 de agosto de 1468, habitando en Granollers, el pintor Francisco de Florensa.

¿De la lista que acabamos de dar de pintores vamos á convertir en sevillanos á Jaime y Pedro Sibilia, y en italianos á Thomé Monlor y á Francisco de Florensa? Hoy dia son bien conocidos en Barcelona Sibilias y Florensas de antiguo abolengo catalán. ¿Era lo mismo para los citados en el siglo XV? Vivían, no los olvidemos, por este tiempo Gaffer, Domingo Sans y Gabriel Alemany, de quien ya hemos hablado y volveremos á hablar, y cónstanos asimismo el pintor ciudadano de Barcelona Jaime Mesquero, quien en 3 de febrero de 1460 contrataba la pintura del retablo de San Miguel de Ordeig, que ya no existe, y del cual nada hay que decir por no contener nada de particular su contrata *(Documento XV).*

Pero si sabemos que vivía un tan grande artista como Jaime Huguet, ¿tenemos motivo para dar por muerto á Juan Cabrera? Aquí tenemos á dos hombres bien capaces de llevar á cabo una obra tan importante como el *retablo del Condestable.* Aun quiero aducir que Cabrera podría alegar el título que para él hemos reconocido de ser de la familia del Almirante de Aragón, gran recomendación, por lo mismo que éste fué cabeza del movimiento contra Juan II. Por consiguiente, el Condestable, encontrándose pintor de tan alto linaje en su corte, podía confiarle la pintura de su retablo.

Más aún: ¿cómo olvidar á los portugueses que pudieron encontrarse aquí con su compatriota convertido en un intruso, como se dice en la cancillería del reino, rey de Aragón y conde de Barcelona? ¿Por qué no había el Condestable de llamar á uno de sus compatriotas, á Basco Fernández ó á Juan Payva? ¿El primero no era ya ciudadano de Tortosa?

Junto todo lo que sé de nuestros pintores, para que no se me objete con alguno de ellos contra la atribución á Pablo Vergós del *retablo del Condestable,* para que se sepa que he examinado la cuestión por todos lados, y que no me decido sino después de un estudio completo; estudio fatigosísimo, que resumiré cuanto pueda, y sobre el que llamo una atención detenida por parte del que leyere, por lo mismo que me veo obligado á descubrir la obra entera de un grande artista, tan desconocida casi como su autor, temiendo, además, que entresacar de toda una familia á uno de sus miembros para hacerle de la misma y del arte catalán un glorioso representante, no porque nada conste de los Vergós, sino por no constar de ellos lo que debiera interesarnos.

¡Los Vergós! Dinastía de pintores que dura todo el siglo XV, toda la época de los Cuatrocentistas. De tenerla bien documentada, y de conocer asimismo bien su obra, la historia de ésta sería la historia del Cuatrocentismo. Pero ¡qué gran problema es el de situar cada uno de los miembros de esta dinastía en su puesto! ¡No es menor el de adjudicarles las obras suyas conocidas ó presuntas! Los datos biográficos de todos ellos, insignificantes: ni un sólo pintor catalán del XV tiene biografía. La humilde condición del arte y de los artistas de la época les confundió con la inmensa multitud de los que en este mundo han sido y desaparecido en el tumulto humano.

Parte mi conocimiento de los Vergós de la efeméride por caso singular consignada en el *Dietario Municipal de Barcelona* del martes 17 de agosto de 1434, en cuyo día «los honorables Consellers e la maior part del concell de XII prohomens de tots staments per los dits honorables Consellers elegits per auctoritat del Concell de Cent jurats celebrats a XXV de Abril any MI.CCCC.XXXIIII, a supplicació den Jacme Vergós, bandarer, ciutedà de Barchinona, en lo dit concell offerta, provehiren lo dit

Jacme Vergós del offici de bandarer de la dita Ciutat a beneplacit del honorable Concell de C. Jurats de la dita Ciutat, segons en la supplicació dessús dita es contengut»[1].

De la instancia presentada por Jaime Vergós I, y hay que llamarle así para distinguirlo de Jaime su hijo, por consiguiente éste Jaime II, nada consta.

Y ya no sabemos de Jaime Vergós I otra cosa más sino que en 29 de mayo de 1460 otorgó testamento, que se publicó en 27 de julio siguiente, tomándose dos días después inventario de sus bienes, «documento que poseemos, — dice Puiggarí, — donde se describen retablos, lienzos pintados ó cuadros *(draps de pinzell)*, tablas representando asuntos piadosos, Vírgenes, damas, un obispo, personajes jugando á los escaques; moldes de madera y de trapo para hacer cubiertas ó caparazones de caballo; vidrieras redondas con imágenes; objetos de encargo para iluminar, etc.»[2].

Añadiremos á lo dicho por Puiggarí que Jaime Vergós I vivía aún en 21 de julio de 1460, pues de este día se encuentra en el Manual de su notario Bartolomé Costa el principio de una escritura de legados y donaciones, que parece no se llegó á autorizar. Falleció, pues, Jaime Vergós I, entre los días 22 y 26 de julio, y del inventario á que aludía Puiggarí poca cosa puede sacarse en claro, pues aun cuando más de una vez se citan telas *sotil pintadas*, palios, retablos y oratorios, sólo de uno de éstos se dice: en el que «es pintada la Verge Maria, ab Sent Benet, ab Sancta Caterina, Sancta Eulalia ab una corona blanca, ab... daurada»[3].

Además, en el inventario que el dicho notario levantó de los bienes muebles de la casa de Jaime Vergós I, que estaba situada en la calle Ancha, el día 29 de julio, se menciona en la tienda «un retaule complit tressat». En cambio sabemos que pintó para la casa comunal de Barcelona «dos grandes escabeles para la capilla de la casa, verdes, con seis señales ó escudos cada

1) El *Dietario*, hoy en curso de publicación por el Ayuntamiento de Barcelona, se titula *Manual de novells ardits*. Véase tomo I (Barcelona, 1892), pág. 297.

2) Idem ídem, pág. 88.

3) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bartolomé Costa*, 1455-1467. Inventario del día 29 de julio de 1460.

uno de las armas de la ciudad en oro y plata. Más adelante doró y pintó *al óleo* el caballo y su ginete que adornaba la fuente del vergel de los Concelleres; señales ó escudos para acémilas, para ciriales en procesiones y funerarias, para banderas y sobrevestas, para bancos y doseles, para las cubiertas (mantilla) del asno del *tiragats* ó matalón que recogía de las calles los animales muertos, etcétera. También pintaba *cortinas,* encarnaba imágenes y desempeñaba otras tareas más ó menos lucidas, alternando con Gabriel Alemany, otro pintor que ya vimos metido con el Concejo, señaladamente para el arreglo y custodia de los *pasos* ó entremeses que figuraban en la procesión del Corpus»[1].

Menuda gresca se ha armado con este pintor *banderer* y pintor del *tiragats* al presentarle como pintor de historia, de retablos, aun cuando consta que también los pintaba; gresca que aun más ó menos dura; gresca que se ha promovido en Italia, Francia y Flandes al estudiar en los documentos á los primitivos; y como en obras tan humildes como las dichas y en pintar ciriales se han empleado artistas como Juan Fouquet y Juan van Eyck, de quien no estará de más recordar que estaba agremiado con los *Fripiers* ó Revendedores, digamos, con el Sr. Bouchot, no nos riamos de esto, ya que esto entraba en las obligaciones de los servidores de los príncipes[2], y por lo mismo lo era de los servidores ó empleados de los municipios.

Jaime Vergós I dejaba como heredero, y como á tal actúa en los inventarios citados[3], pues el testamento no lo conozco, un hijo de su nombre, á Jaime Vergós II; pero conozco otros Vergós, mas de su parentesco con los dichos no sé cosa alguna.

Un Francisco Vergós ó Bergós, como entonces se ortografiaba su apellido, me es conocido por un recibo que libra en 1446, por valor de 17 florines de oro, que valen 9 libras 7 sueldos, por los escudos y banderas que pintó para el entierro

---

1) Puiggarí: *Noticia de algunos artistas catalanes inéditos*, lugar citado, pág. 290.

2) Bouchot: *Les Primitifs français* (Paris, 1904), págs. 14 y 235.

3) *«Ego Jacobus Verguos pictor civis Barchinone fillius et heres universalis Jacob Verguos quondam pictoris civis dicte Civitate»*, etc. Inventario del martes 29 de julio de 1460.

de Antonio Tallander (a) *Mossèn Borra,* librado á sus albaceas testamentarios y á su esposa Inés[1].

Consta también que en 16 de diciembre de 1448 nombró procurador que le liquidara los asuntos que tenía pendientes en Tarragona[2]. Cinco años después le vemos cobrando un legado de 30 libras de un tal Gabriel Canyelles, de quien cobraba otro un Pedro Juan Bergós, conventual del monasterio de Predicadores de Barcelona. Seis años más tarde era prohombre de su gremio, ó sea del de Freneros[3].

Finalmente, en una reunión magna del gremio de Freneros para revocar, á instancias de los Concelleres, los poderes que junto con los demás estamentos habían dado á un sindicato que quería imponerse á aquéllos, celebrada en 25 de febrero del año 1462, cónstanos el nombre del pintor y ciudadano de Barcelona Francisco Bergós, y con él el de Jaime Bergós[4]. Este Jaime Vergós era hijo de Jaime Vergós I.

Jaime Vergós II, indudablemente á solicitud de su padre, fué agregado suyo para el desempeño de las funciones municipales de mayor cuantía. Esto lo sabemos por una reclamación presentada al Concejo de Ciento nada menos que en 1509, por Gabriel Alemany, uno de los Alemanys de la dinastía alemana del Sr. Casellas, y compañero de cargo de Jaime Vergós I; pues, como éste, era pintor municipal por nombramiento del día 3 de enero de 1450; de suerte que al reclamar contaba 59 años de servicios, y, por lo tanto, sería ya octogenario. En efecto, en dicha reclamación, publicada por Puiggarí en la página 292 de su *Noticia,* etc., sabemos que por «provisió e delliberació del Consell de Cent Jurats, ço es, que a 12 de Novembre del any 1459, que en Jaume Vergós, pintor, no tocant a son offici, tenia la dita ciutat de pintor, sie preheminencies de aquell sie al salari de son offici, pero que dequiavant, qualsevol coses extraordinaries que lo dit Jaume Vergós hagués de fer per la Ciutat, hagués a donar e fer part de la meytat al dit Gabriel Alemany, *e de llavors*

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Pedro Devesa,* escritura citada.
2) Idem ídem: *Manual de Gaspar Canyes,* núm 2, escritura citada.
3) Archivo de Freneros: *Llibre major* del año 1454.
4) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Francisco Terrasa,* escrit. cit.

ensà, e fins al dia del obit de dit Vergós, han axí viscut los dos sens comtenció ne diferencia alguna». Pero ahora, es decir, en 1509, Crehensa, que había reemplazado á Vergós, no le daba la parte que le correspondía por lo que había pintado con motivo de las honras fúnebres celebradas para Isabel *la Católica,* y de aquí su reclamación. No cabe, pues, duda de que se trata, en la reclamación de Alemany, de Jaime Vergós II, y que éste también fallecería octogenario, lo que es de recordar para más adelante.

Aparece de nuevo Jaime Vergós II pintando en 1464 en compañía de otros pintores en el palacio real de Barcelona, como queda dicho, y como nueva mención tengo la que nos conservó el notario Antonio Vinyes, quien, actuando como notario del gremio de Freneros, nos lo da presente en la reunión del mismo del día 19 de diciembre de 1465. Menciónale á su vez el notario Terrasa, y por iguales conceptos, en sesión del 14 de marzo de 1467, y el célebre entre nosotros notario Juan Fogassot nos conservó en su Manual del año 1476 una escritura del día 6 de enero que no es sino un recibo de haber cobrado Jaime Vergós, de los capitanes de la Cofradía del Santo Espíritu de Cervera, 65 libras moneda de Barcelona, por el precio de «dos gonfanós *per mi fets y hermosament pintats*».

El *Llibre d'Actes de 1478* del gremio de Freneros, varias veces citado, también lo menciona. Esteban Soley, ejerciendo asimismo como notario de los Freneros, nos lo cita presente en la reunión de 22 de agosto de 1480.

Llegamos con esto al 31 de enero de 1492, fecha del contrato que Pedro Alemany y Rafael Vergós firman para pintar el retablo de la «Capella rodona» de la ciudad de Vich *(Documento XXVII),* y tras éste viene el del año 1493, firmado entre los administradores de la Cofradía de los Perayres y Pablo Vergós *(Documento XXX),* y en el mismo comparece Jaime Vergós II como padre y fiador de Pablo Vergós, quien hubo de fallecer antes del 25 de noviembre de 1495, pues en este día Rafael Vergós, hermano de Pablo, contrata con los administradores de los Perayres la conclusión de la obra que su hermano dejó sin acabar *(Documento XXXII).* Pero Pablo Vergós había también dejado sin terminar el *retablo de San Esteban* para los

jurados de Granollers, y esta obra la terminaron Jaime Vergós II, su padre, y Rafael Vergós, su hermano, constando liquidada en 4 de marzo de 1500 *(Documento XXXVII)*.

Encontramos á Rafael Vergós de nuevo unido con Pedro Alemany y pintando el retablo de la parroquia de Santa María de Teyá, en 11 de febrero de 1497 *(Documento XXXIII)*. A los dichos, por 20 de marzo del mismo año, los vemos cobrando el importe del retablo pintado para San Jerónimo de la Vall de Hebron[1]. Asimismo entrambos contrataron en 15 de febrero de 1498 la pintura del retablo de la parroquial de Calella *(Documento XXXIV)*.

Jaime Vergós II dirigió una instancia á los Concelleres para que se le admitiera la renuncia de pintor suyo y se nombrara en su lugar á su hijo Rafael Vergós; y los Concelleres resolvieron, en 22 de junio de 1498, no admitir la renuncia á Jaime y admitir de ahora para cuando el fallecimiento de Jaime, sin necesidad de nuevo decreto, á Rafael, como sustituyéndole en el cargo de pintor municipal[2].

No podían los Concelleres dar mayor prueba de simpatía y consideración á Jaime Vergós II, simpatías y consideraciones que debían ser grandes en la ciudad, cuando en las elecciones de 1502 para el ejercicio de 1503 aparece Jaime Vergós II como Conceller V de Barcelona, honor no conseguido ni antes ni después por otro pintor.

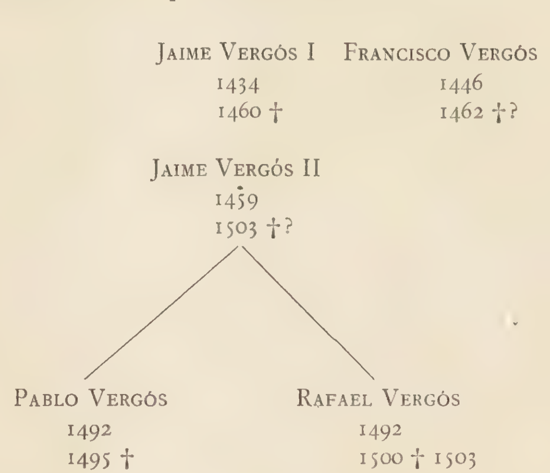
Conceller ya, ó sea en 26 de junio de 1503, los Concelleres acuerdan, á instancias suyas, casi en los mismos términos que en 1498, no admitir la renuncia que de nuevo presentaba del cargo de pintor municipal, y adjuntarle desde aquel momento para cuando su fallecimiento «a en Climent Domenech, pintor, fillastre seu»[3]. Su última fecha por mí conocida es la de 5 de agosto de 1503, en el Manual de Pedro Triter.

Puggarí[4], por distracción, hace de Clemente Domenech yerno de Jaime Vergós II, cuando, como acabamos de ver, era

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Gerardo Gil*, núm. 5.
2) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions, 1498-1499*, págs. 32-33.
3) Idem ídem: *Llibre de Deliberacions, 1501-1503*, pág. 131 v.
4) Obra citada, pág. 291.

su hijastro. Como en 1498 se había dado á Jaime Vergós II por sucesor á Rafael Vergós y la revocación de éste no consta, y su última fecha de mí conocida es la de 5 de marzo del año 1500, es de creer que Rafael hubiera ya fallecido al nombrarse á Domenech por sucesor de su padre.

Salva, pues, la dificultad del Francisco Vergós, de quien no consta el parentesco, la genealogía es clara, y yo no veo por qué hemos de negar á Francisco Vergós puesto en tan gloriosa dinastía pictórica del arte catalán. Francisco Vergós desaparece para mí en 1462, á los dos años de morir Jaime Vergós I. ¿Eran hermanos? Como en vida de Jaime Vergós I se nombra ya á Jaime Vergós II, su hijo, sucesor suyo en el cargo de pintor municipal, y en el testamento é inventarios no suena más hijo que Jaime, es evidente que Jaime Vergós I y Francisco Vergós no pueden ser hermanos. Siendo su relación de familia indiferente para la historia de la pintura catalana, me limitaré á incluir á Francisco en el árbol de la misma, pero sin determinar su puesto, á lo que tiene derecho para mí incontestable por llamarse Vergós y ser pintor. Al formar el árbol pongo las fechas conocidas interesantes de existencia, fallecimiento ó probable fallecimiento.



No consta que Pablo fuera mayor que Rafael: si lo anteponemos á éste no es sólo por haberle premuerto, sino porque, no

pudiendo ser otro que él el autor del *retablo del Condestable,* esta circunstancia le coloca en primer término.

Tanta noticia como tenemos de los Vergós se reduce, para el conocimiento de su obra sin discusión, al *retablo de San Esteban de Granollers,* del cual nos consta documentalmente haberlo pintado Jaime, Pablo y Rafael Vergós. Conocida la obra pictórica de los tres maestros por el retablo de Granollers, no puede discutirse, lo que de otro modo no niego que no lo fuera, el que á Pablo Vergós deba darse el *retablo de San Agustín dels Blanquers ó Curtidores de Barcelona,* felizmente conservado en sus principales tablas en la sala gremial de los Curtidores. Y digo que es indiscutible esta atribución porque documentalmente puede, en mi sentir, probarse; pues cuando los Perayres contratan para pintar su altar de San Antonio, que lo tenían en la dicha iglesia y convento de San Agustín, con Pablo Vergós, le dicen á éste «*que tots los brocats sien fets segons lo retaule de Sant Agustí major*»[1]. A un gran pintor, y á un pintor, como veremos, de admirables brocados, no se le podía indicar la imitación de unos brocados que no fueran suyos, y lo que esta indicación ó mandato significa ya lo veremos al contemplar la tabla de la *Coronación de San Agustín,* en la cual los personajes desaparecen entre los brocados y bordados riquísimos de sus capas pluviales. Claro está que esta concordancia de los brocados, del asunto del retablo y de la procedencia, junto con la repetición de figuras conocidas, determinan un convencimiento cierto de que las *tablas de San Agustín* del gremio de Curtidores de Barcelona son del insigne Pablo Vergós.

Ahora bien: para descubrir la obra de los Vergós precisa partir del *retablo de Granollers,* ya que fué principiado por Pablo Vergós y acabado por Jaime y Rafael Vergós, única obra documentada de los dichos. ¿Hay, en efecto, en sus tablas, tres manos? Sí: allí están de toda evidencia y notoriedad. Siendo desigual la obra, ¿la parte mayor de la misma á quién corresponderá, á Pablo ó á Rafael? Porque, claro está, desde el momento que no nos consta la fecha en que Pablo dió comienzo á su

1) *Documento XXX,* página XLIV.



RAFAEL VERGÓS: RETABLO DE SAN ESTEBAN. — SAN ESTEBAN EXORCISTA

Rectoría de Granollers del Vallés

obra, no sabemos si éste la dejó más ó menos adelantada. Yo creo que la parte menor es la de Pablo, porque éste, como hemos dicho, había contratado á mediados de 1493 la pintura del *retablo de los Perayres,* y como consta fallecido en 21 de noviembre de 1495, si en el intermedio tenía que dar mano al *retablo de Granollers,* claro está que no podía haber adelantado mucho esta obra. Hay más: se le daban á Pablo, por los Perayres, seis años para pintar su retablo, y se prevenía el caso de su fallecimiento, cláusula que por lo rara parece denunciar que no gozaría entonces el artista de muy buena salud. A esto añádase que si Rafael se encarga de continuar el retablo de los Perayres, también se encarga de continuar el *retablo de Granollers,* y que éste no se liquida hasta 1500, lo cual me parece claramente demostrar que es el que hubo de dejar Pablo más atrasado al fallecer en noviembre de 1495. Y, en efecto, en el *retablo de Granollers* hay una pequeña parte, una tabla, de unas manos viejas por la factura y sus arcaismos, y otras dos partes, la mayor, que doy á Rafael, y la restante á Pablo.

Pintó Pablo Vergós las *cuatro tablas de los Profetas* y la del *Calvario:* las otras tablas son de Rafael, excepto la de los Pinós, que sería de su padre. Pero ¿es que no hay en el *retablo de Granollers* tópicos que, como los de Luis Borrassá, permitan conocer la obra de los Vergós? A mi entender, sí que los hay, y no menos evidentes.

Tenemos en Granollers una tabla que nos representa la capilla donde descansa el cuerpo de San Esteban, y á la cual acuden grandes y pequeños para ganar con su intercesión la salud de sus cuerpos. Acude en la *tabla de Granollers* á pedirle al santo que la libre de los malos espíritus una princesa imperial acompañada de sus padres; el emperador, con tiara; la emperatriz, con rica mitra. La princesa está de rodillas vistiendo lujosísimo traje y elegante mitra, las manos juntas levantadas en señal de súplica y atadas por una cadena que llega hasta el suelo. El diabólico espíritu, expulsado ya del cuerpo, huye volando. Al otro lado del cuadro, formando bastidor, está un popular de espaldas, con gabán de mangas perdidas, apoyándose en dos muletas, pero con la pierna izquierda recogida sobre un aparato

y atada con correas. Tiene amputado el pie, y la pierna envuelta en blanco vendaje. El santo, de cuerpo entero, descansa sobre su tumba, como estatua yacente, y de lo alto de la bóveda de la capilla cuelgan á su intención varios ex votos.

Ahora bien: en el *retablo de San Antonio Abad,* de la iglesia de este nombre de Barcelona, tenemos este mismo asunto tratado de la misma manera y con los mismos personajes: el emperador, la emperatriz, la princesa arrodillada, el cojo con el mismo gabán, zurrón y pierna con el pie amputado, y todos colocados en la misma posición y en los mismos puestos. Variantes: que de la princesa, en vez de salirle un diablo, le sale toda una legión, y que no hay los ex votos.

Más: en otro retablo, en el de *San Vicente de Sarriá,* tenemos el mismo asunto, sólo que los suplicantes son todos gente del común. No hay princesas endemoniadas ni emperadores que imploren por ellas, pero hay toda una familia que pide por el endemoniado, que está de rodillas, ocupando en el cuadro el lugar que en los otros ocupa la princesa, y hay en su sitio el cojo, como está dicho por dos veces. El santo, sobre la tumba, como los citados, pero aquí reaparecen de nuevo los ex votos.

¿Podrá decirse que se trata de un tema vulgar, explotado por los autores de los tres retablos? Contestaré que para los *retablos de Granollers* y *San Antonio Abad* la identidad de la composición indica la de su procedencia. Artistas capaces de pintar uno y otro retablo, no eran hombres para copiarse: dado el tema, podían desarrollarlo con originalidad. En el tercer caso arranca la diferencia de las personas puestas en acción, de la supresión del elemento aristocrático, lo que tal vez se reprochó al artista, que es propio de grandes y pequeños tener el diablo ó los diablos en el cuerpo. Véanse las reproducciones de estas tres tablas ó cuadros y se formará la convicción de que los tres han salido de un solo taller: del taller de los Vergós. Si hay duda sobre la *tabla de San Vicente de Sarriá,* por faltar la gente real, ésta la podemos desvanecer sobre la marcha. En la *tabla de San Vicente de Sarriá* tenemos un popular, el que habla con el cojo, mostrándole el santo, como habiéndole á él sanado de la cojera, pues carga ya al cuello su muleta; y este popular en



PABLO VERGÓS: SAN ANTONIO ABAD EXORCISTA
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona



PABLO VERGÓS: SAN VICENTE EXORCISTA (RETABLO DE SAN VICENTE, DE SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona

la dicha *tabla de San Vicente de Sarriá* es todo un caballero en la *tabla de la Invención del cuerpo de San Antonio Abad.* A falta, pues, de príncipes, tenemos un plebeyo para la filiación de la *tabla de San Vicente de Sarriá.*

¿Hilaremos ahora tan delgado que diremos que lo dicho prueba sólo que un mismo modelo sirvió para los autores de uno y otro retablo? A esto se contesta advirtiendo que ya no se trataría de un mismo modelo, sino, además, de una misma composición, esto es, no de un mismo asunto, sino de este mismo asunto en lo esencial, con el mismo desarrollo, igual ya en el del cojo del pie amputado.

Volvamos ahora al retablo típico, al que nos sirve de punto de partida ó de comparación, y veamos la escena del *Calvario.* Y ¿qué vemos en Granollers? Entre Jesús y Dimas está Longinos montado en un caballo alazán, con la lanza terciada y las manos juntas en actitud devota. Entre Longinos y el Cristo, al pie de la Cruz, con la cabeza escondida detrás de las Marías, pero mirando al Crucificado, está el sayón con la caña y la esponja. Del otro lado, entre el Cristo y el mal ladrón, está un caballero platicando con otro, montando un caballo blanco que viene de frente y señalando una filactería en la cual se lee: *Vere filius Dei erat iste.* Pues bien: esta misma agrupación se ve en el *Calvario* de la *tabla de San Antonio Abad* y del *Condestable.* Más: en Granollers el grupo de los sayones que se juegan y disputan las vestiduras del Cristo, no se las juegan á los dados,—y esto se repite en los *Calvarios* de *San Antonio Abad* y del *Condestable,* —sino que echan pajas, y entre el grupo de las Marías hay una con blancas tocas, María Cleofé: en *San Antonio Abad* falta el tipo de Granollers, pero lo tenemos en los retablos ó *Calvarios* del *Condestable* y *Revendedores.* Creemos que el *Calvario* seguramente se habrá perdido para el *retablo de San Vicente de Sarriá,* pues no existe ni ha sido reemplazado por otro. No se extrañe, pues, que no lo citemos, y deplórese, como lo deploro, una pérdida tan lamentable, ya que hubiera contribuído no poco á la filiación de las tablas de dicho retablo.

Regresemos á Granollers. En el bancal tenemos el encuentro de Jesús llevando la Cruz á cuestas, auxiliado por el Cirineo,

con su Madre. Como cuadro de bancal, descuidado de factura, y hoy, además, por el tiempo muy gastado. Ahora bien: este mismo cuadro lo tenemos repetido en soberbia tabla que expuso en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, número 43, D. Baudilio Carreras y Auriach.

Granollers nos ofrece, como ya hemos indicado, un Cristo y dos ladrones, y encontramos el Cristo y el buen ladrón en *San Antonio Abad, Revendedores* y *Condestable;* el mal ladrón no cambia sino en *San Antonio Abad:* en los otros tres retablos es el mismo. Revéase lo que dejamos dicho en las páginas 31 y siguientes sobre los *Calvarios* en cuestión, que no es cosa de repetirnos por entero.

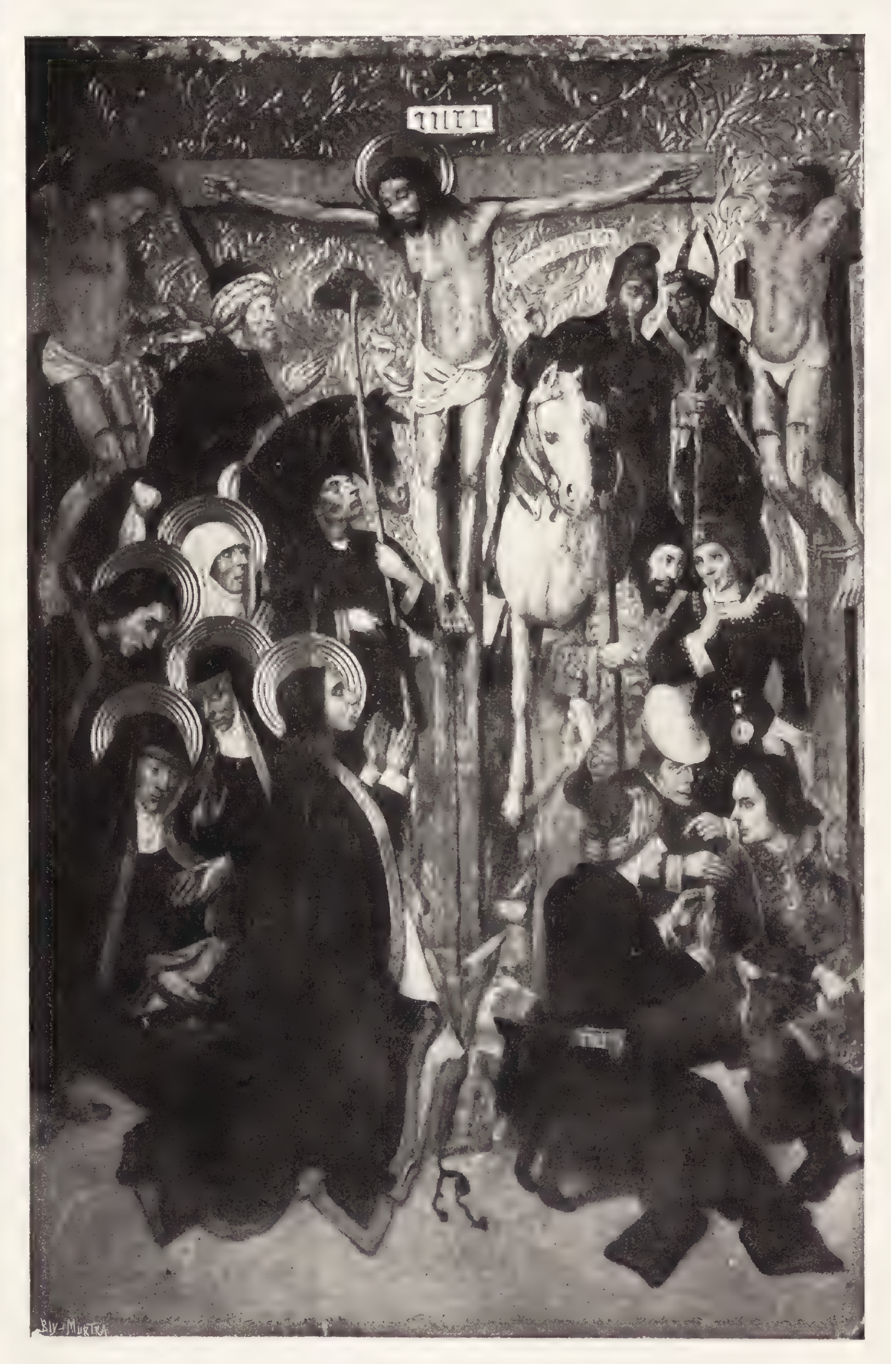
Si ahora acudimos á las tablas varias de cada uno de los retablos que tratamos de identificar, partiendo del de *San Antonio Abad,* vista su indudable relación con el de Granollers, y buscamos sus tópicos, tenemos en la tabla de la *Invención del Cuerpo de San Antonio Abad,* en la clerecía que acompaña al obispo, á la clerecía que asiste á la ordenación de *San Vicente de Sarriá,* á sus cantores, y con el mismo obispo. Y esta misma clerecía del *retablo de San Antonio Abad* la tenemos incontestable en el cuadro del *retablo del gremio de Revendedores de Barcelona,* representando á San Miguel defendiendo el castillo de su nombre en Roma. Todavía más: en la tabla típica ahora del *retablo de San Antonio Abad* el fondo es de oro estofado, y consiste en una especie de palmas que no son sino la estilización de la hoja de encina, de las que saltan grupos de bellotas; y este fondo es de ver asimismo en las *tablas de San Vicente de Sarriá* y en las del *retablo del Condestable,* é idéntica su estructura en los *Calvarios* de *San Antonio Abad* y *Revendedores.*

Tomemos ahora, del cuadro del martirio de San Antonio Abad por los diablos, el Cristo que se le aparece para darle fortaleza al santo. Pues bien: ese Cristo es el mismo de la *tabla de la Resurrección* del *retablo del Condestable.*

Se nos presenta ahora en ese *retablo del Condestable,* en la grande escena central, la *Adoración de los Reyes.* Pues bien: la Virgen y el niño Jesús son la misma Virgen y el mismo niño de la *Virgen de la Gloria* expuesta en la Exposición de Arte antiguo



PABLO VERGÓS: EL CALVARIO (RETABLO DE SAN ESTEBAN)
Granollers



PABLO VERGÓS: EL CALVARIO
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

de Barcelona de 1902 por la señora viuda de Rius y Badía, número 106, y la Virgen no es otra que la Santa Lucía de la Virgen, con cuatro santas, del *retablo de los Revendedores.*

Del retablo de Granollers, que sabemos se estaba pintando en 1495 por Pablo Vergós y se había acabado de pintar por Jaime y Rafael Vergós en 1500, hemos subido al año 1464, cuando se estaba pintando el *retablo del Condestable* para la capilla del palacio real de Barcelona; y por este mismo año nos consta que dicho Jaime Vergós II estaba pintando en el palacio real ó del Condestable, es decir, que lo que hemos notado como típico en los Vergós, parece como debiéndose dar á la escuela de Jaime Vergós II.

¿Se nos pedirá ahora que digamos lo que tienen todos esos retablos de común en su técnica? Tengo derecho á decir que si Jaime Vergós II es el autor del *retablo del Condestable,* por cuanto consta documentalmente que por el Condestable pintaba cuando se pintaba dicho retablo, esto es, en 1464, constándonos que Jaime Vergós II pintó en el retablo de Granollers, que se dió por terminado en 1500, ¿no era posible que él, grande artista, no variara en el transcurso de estos treinta y seis años? Y como conocido lo tenemos pintando desde el año 1459, es imposible que no variara no una, sino más veces en el transcurso de los cuarenta y un años que de su vida artística conocemos. Esto considerando á Jaime Vergós II como el mayor pintor de la familia, y cuando no sabemos lo que dentro de ésta sea de apuntar á Francisco Vergós, Pablo Vergós y Rafael Vergós. *A priori* no se nos puede pedir por la filiación técnica de las obras que constituyen para nosotros la obra de los Vergós: su estudio particular responderá en lo posible á una cuestión que, si se formula de presente, no se desarrolla sino en el tiempo.

Jaime Vergós I no me es conocido, no he conseguido descubrir tabla alguna de su tiempo que pudiera atribuírsele, aun cuando durante largos días creí que fuera de ver su mano en el *retablo de San Quirse de Tarrassa.*

De su hijo y heredero Jaime Vergós II es de quien podemos y debemos buscar su mano en la obra atribuible á los Vergós, por lo mismo que nos consta su presencia en el *retablo de San Esteban de Granollers.*

Creo que podemos señalar como suyas aquellas tablas que en la obra de los Vergós se hacen notar por su sello gótico, por su anticuado estilo, por su ejecución pesada y de un virtuosismo que ya se principiaba á repudiar ó era ya repudiado por sus hijos. Por cuanto era padre de Pablo Vergós, y padre amado y respetado, y además pintor de mérito y de pretensiones que él no recata, Jaime Vergós II nos deja obras suyas lo mismo en el retablo del *Condestable* que en los retablos de *San Vicente de Sarriá, San Antonio Abad* y *San Esteban de Granollers*. Ya las citaremos una á una y estudiaremos más adelante, que todo cuanto queda aquí dicho sobre los Vergós y su obra obedece principalmente al conocimiento del Vergós autor del retablo del *Condestable,* del cual ya acabamos de decir que no puede ser Jaime Vergós II al caracterizar su estilo.

Pintó, á mi entender, el retablo del *Condestable*, Pablo Vergós, quien por sus contratos conocidos se nos revela la gran figura de la familia. Él es el autor de todos los tópicos que hemos señalado, y lo que él hubiese aprendido de su padre hubo ya de dejarlo al cooperar en el retablo de Tarrassa. De modo que, para mí, nada menos cierto que el haber Pablo Vergós estudiado al lado de Jaime Huguet. Conocido el estilo de los Vergós, creo que es obra suya la *Virgen de la Gloria* de Rius y Badía.

Este cuadro, de seguro la tabla central de un gran retablo, procede, según vagas noticias que me dieron su propietario Rius y Badía y el pintor Planella, á quien se lo vi restaurar, de un convento de monjas. Esto lo digo para indicar una vía á los investigadores que quieran probar si son más afortunados de lo que yo lo he sido en busca de sus antecedentes.

Presentóse en la Exposición á nombre de la señora viuda de Rius y Badía y fué catalogado de esta manera: «506.—Tabla gótica.—*La Coronación de la Virgen.* En esta notable tabla aparece la Virgen rodeada de un coro de serafines y ángeles tañendo unos instrumentos góticos en actitud de cantarle alabanzas. Ofrécenle lirios y flores dos arcángeles, y en los lados, cobijados por hornacinas rematando en pináculos, se destacan las figuras de cuatro Evangelistas. Toda la composición resulta extremadamente poética y se traduce en ella una santa inspiración.—Siglo XV. Mide metros 2'07 × 1'57.»



Pablo Vergós: Nuestra Señora de la Gloria
Viuda de Rius y Badia, Barcelona

Entiende el Sr. Casellas que no se trata aquí de un cuadro de Dalmau, sino de un cuadro de su escuela. Así dice: «Hi ha una taula en l'actual Exposició, la *Glorificació de la Verge,* de la senyora viuda den Rius y Badia, que es de les que porta més clarament imprès el segell de la renovació. En aquella interessant pintura, desgraciadament profanada per la mà d'un restaurador inconscient, l'autor se recorda constantment del Dalmau quan disposa l'escenari y les figures, quan esculleix certs tipos com el de l'Infant Jesús, y sobre tot quan li emmanlleva les donzelles cantores de la Madòna dels Concellers, que, convertides en alats arcàngels, canten llahors al costat de la Verge glorificada, destacant-se així mateix entre gotics finestrals»[1].

Hay, pues, comprobada similitud para la crítica artística entre el *retablo de los Concelleres* y la que llamaremos *Nuestra Señora de la Gloria,* pues el título que se le da en el Catálogo es impropio, porque, si bien la Virgen se presenta coronada, de coronación de la Virgen no hay nada, y es nuestra denominación la corriente.

¿Procede de Dalmau *Nuestra Señora de la Gloria?* No lo creemos. Sólo, como ya sabemos, por rara excepción, los flamencos dejan de poner el niño Jesús sentado ó de pie sobre la rodilla derecha de la Virgen, y, conforme al estilo ó costumbre flamenca, está el niño Jesús en *Nuestra Señora de la Gloria,* en contra de lo que es de ver en el *retablo de los Concelleres,* en que el niño Jesús está conforme á la moda ó costumbre latina: así, la imitación flamenca es más directa en *Nuestra Señora de la Gloria* que en el *retablo de los Concelleres.* Los ángeles cantores y músicos de *Nuestra Señora de la Gloria* no son los de Gand. Estos sólo están en el *retablo de los Concelleres.* Aquéllos van de blancas albas tan sólo, son alados, y sus alas de colores encarnados y verdes; su agrupación es desligada: no se amontonan como en Gand y en el *retablo de los Concelleres.* Son, sí, unos ángeles vistos á la manera de Flandes, ó en cuadros ó en tapices y en bordados flamencos, pero no impresionan como los de *los Concelleres,* que éstos sí que nos recuerdan los del altar de Gand, pues como éstos no son ángeles,

1) *La Veu de Catalunya,* de 22 de noviembre de 1902.

sino doncellas cantoras, y *Nuestra Señora de la Gloria* no lleva ni vestido ni manto rozagante como lleva la Virgen del *retablo de los Concelleres,* así nada de aquellos rebujados tan característicos del gusto flamenco y de los alemanes, y que en forma moderada aparecen en Dalmau; y en la orla del vestido de la *Virgen de la Gloria,* para ser idéntica á la que lleva la Virgen del *retablo de los Concelleres,* sólo faltan los grupitos de tres perlas en triángulo opuestas por la punta que figuran entre piedra y piedra preciosa en la orla del vestido de la Virgen del *retablo de los Concelleres.*

Para terminar, el tipo de la Virgen no es flamenco en la de *la Gloria,* como es puro eyckiano en la de *los Concelleres:* el tipo es catalán; de modo que en la *Virgen de la Gloria,* si nos encontramos de un lado con detalles más flamencos que en el *retablo de los Concelleres,* está falta en lo más característico, en el tipo de la Virgen, en el plegado de las ropas, etc., en tanto aparecen notas catalanas que no se encuentran en el *retablo de los Concelleres,* y, lo que es más, faltando en éste de todo punto, todo lo cual evidentemente indica el trabajo de asimilación de un estilo extranjero.

Coloridor se presenta el autor de esta tabla y pagando todavía fuerte tributo al arte gótico. Las alas de los ángeles son tan abigarradas como las que pintaba Luís Borrassá, para no decir más, y son sus fuertes tonalidades las que dan al cuadro un carácter arcaico á pesar de todas sus novedades.

Pero ¿qué hay en esta tabla que pueda justificar nuestra presunción de que se trate de la obra de un Vergós? En primer lugar el propio rostro de la Virgen, que me parece ser incontestablemente, como ya he dicho, el propio de la Virgen del *gremio de Revendedores,* el propio de la Virgen del *retablo del Condestable* en el cuadro de la *Adoración de los Reyes,* si bien la semejanza parece más completa con la *Santa Lucía* del *retablo del gremio de Revendedores,* indicándonos desde luego todas estas semejanzas la presencia de un mismo modelo. En segundo lugar, aquí tenemos un detalle que si no llamo un tópico vergosiano es por no tener abundante prueba, pero que de todas maneras sólo resulta conocido en la obra de los Vergós y en notabilísimas tablas. Aludo á los cuatro profetas convertidos en los cuatro evangelistas, sin



PABLO VERGÓS: LA ADORACIÓN DE LOS REYES (RETABLO DEL CONDESTABLE)
Museo de Antigüedades de Barcelona

duda por error de pluma por el autor del *Catálogo*, quien, no contento con esto, todavía los mete dentro de hornacinas que rematan en pináculos.

No tienen los cuatro profetas, los dos de arriba, *Moisés* é *Isaías*, los de abajo, *David* y *Daniel*, nada, absolutamente nada de los *profetas de Granollers* y de los profetas del *retablo de San Pedro de Vilamajor;* pero son los profetas, y éstos pudieron ir creciendo hasta darnos las gigantescas y sublimes figuras de Granollers, padres de las de San Pedro de Vilamajor.

Coloco la *Virgen de la Gloria* delante del *retablo del Condestable* por su mayor goticismo. El dibujo carece, en sus líneas, de libertad, es rígido, anguloso, como el resultado de una mano encadenada por una tradición. El cuadro, fuertemente barnizado, ha tomado una intensidad de color como tal vez no la tuvo nunca, y su falta de transparencia en sus mayores profundidades le da un carácter anticuado; pero de todo esto bien pudiera tener la culpa la restauración de Planella, que tenía tan dura la mano como la paleta. Yo me hubiera inclinado á ver en este cuadro la mano de Jaime Vergós II si no me encontrara luego con el *retablo de San Miguel de los Revendedores,* del cual ya hemos dicho que nos ofrece, entre otras figuras conocidas, la de *Santa Lucía,* idéntica á la *Virgen de la Gloria;* cuadro que por el manto de la Virgen, flores, con grandes y sueltos ramajes, no es posible poner antes del *retablo del Condestable*. Luego, éste le es muy superior en todo, en dibujo, en color y en factura; de modo que tal vez la mejor explicación consista en ver en el *retablo de los Revendedores* una obra de más de un Vergós, de Jaime II y de Pablo Vergós, y aun quién sabe si ya no eran llegados los primeros días de Rafael, que no acertamos á descubrir.

Hay también en ese *retablo de los Revendedores* una figura, la de San Miguel, cuyo modelo ha plantado para paje de los reyes Magos en la *Epifanía del Condestable,* y en la *Epifanía* tiene ó parece tener ese modelo una significación nada menos que de retrato, pues es de ver el del joven Pablo Vergós, como éste sea el autor del *retablo del Condestable*.

¿Explicaría este embrollo colocando el *retablo de los Revendedores* no muy distante de la época ó año en que fué pintado el

retablo del Condestable? Obsérvese que en las tablas del *retablo de los Revendedores,* el *San Miguel,* con conservar siempre el mismo tipo, no representa siempre la misma edad: es mucho más jóven en el Castillo de San Angelo que en las demás tablas. No hablo de la gran tabla central, *San Miguel aplastando el diablo,* que no es de la época de las otras tablas, sino mucho más bajo. Esto parece indicar ciertamente que en el *retablo de los Revendedores* el *San Miguel* no está sacado del natural, sino de la cartera de los Vergós.

Notaré todavía otra circunstancia, y es que falta en la obra de los Vergós *la Virgen,* ó la santa A ó B, tratada independientemente de toda relación de asunto, esto es, el estudio de la mujer, como lo tenemos en Luis Borrassá y en Dalmau. Si tuviéramos su estudio del modelo femenino, la *Virgen de los Revendedores,* la *Santa Lucía* y la *Santa Petronila* (?) que la acompañan, feas, realmente feas, como lo son las *Vírgenes de la Gloria* y de la *Epifanía del Condestable,* no nos perturbarían, como ahora nos perturban, al resultar tan inferiores al tipo hombre, que no todos los artistas tienen mano para la mujer, como es bien sabido. ¿En dónde están las mujeres del Greco y de Velázquez? Si no las pintaron estos tan grandes retratistas, ¿por qué fué?

En fin, el *retablo de los Revendedores* se coloca por sí mismo al lado, antes ó después del de *San Antonio Abad,* y digo por sí mismo porque el fondo dorado, como ya hemos hecho notar, de los dos *Calvarios,* es idéntico, lo que no se repite para otras tablas de los Vergós.

Para mí, que ando buscando los autores de nuestras obras pictóricas felizmente conservadas; para mí, interesado en descubrir el autor del *retablo del Condestable;* lo que en éste me había de llamar en primer término la atención era el buen burgués que, asomado en una ventana del portal de Belén, contempla con toda la tranquilidad de un hombre que está en su propia casa la escena de la adoración de los Reyes. Pero no es éste el solo curioso: otro, y éste se explica por estar en acción, muestra, no digo igual, sino mayor curiosidad para ver lo que hacen los tres Reyes, y éste es uno de sus pajes, que adelanta cuanto puede su cuerpo, caballero en su caballo, por entre los pies dere-



PABLO VERGÓS: RETABLO DEL CONDESTABLE

Retratos del Condestable y de los pintores Pablo y Jaime Vergós II

chos del portal. Y ¿qué resulta de la comparación de los dos curiosos? Pues su más íntimo parentesco, que deben reputarse, por su fisonomía y por la edad que representan, como padre é hijo. La evidencia se hace tanto más fácilmente, puesto que las dos cabezas, la del padre y la del hijo, no muy distantes la una de la otra, y casi á un mismo nivel, tienen una inclinación sobre la derecha del espectador, recíprocamente paralela. Véase la reproducción de este detalle, que excusa todo comentario.

Si no se trata de Jaime II y de Pablo Vergós, son inexplicables dichas figuras, dichos retratos. ¿Cómo? ¿Nos atreveremos á dar á un joven que por su retrato no puede ser menor de 18 años ni mayor de 22 ó 23, una tan grande y bella obra como el *retablo del Condestable?* ¿Por qué no? ¿Masaccio no era en dicha edad el pintor de la capilla Brancacci? No hay para qué citar más ejemplos, amén de que todos los genios son precoces, y Pablo Vergós fué un artista genial.

Mayor dificultad es la de la edad de su padre. Jaime, en el *cuadro del Condestable,* es mayor de 40 años. Así, viviendo hasta 1503 por lo menos, murió octogenario; y como en 1495 se encarga de pintar, con su hijo Rafael, el *retablo de Granollers,* aquí tendríamos también un caso que comparar con otro italiano, esto es, con el de Ticiano, que pintaba aún á la edad que parece que tendría Jaime Vergós II al desaparecer en 1503. Sin embargo, no tenemos que dar á Jaime Vergós II, al morir, los años que vivió Ticiano. Si le damos en el *retablo del Condestable* 46 años, de morir en 1503, tendría 85 años, edad que no es un milagro vivirla. Dentro de este supuesto, si damos al Pablo del *Condestable* 22 años, Jaime tuvo este hijo á los 24 años de edad. Para un hombre de su tiempo, si éste fué su primerizo, no se dirá que no casara fuera de la costumbre; de modo que algunos años de los que le hemos dado podríamos descontarle.

Si no aceptásemos este modo de ver, dado que el *retablo del Condestable* parece no poder separarse de los Vergós, no sabríamos á quién atribuirlo, puesto que de Francisco Vergós no puede serlo, por haber éste fallecido, ó desaparecido cuando menos, en 1462, y no sería cosa de suponerle vivo para que nos sacara del conflicto.

Tengo, por otra parte, necesidad de que sea como digo para explicar de una manera precisa la parte de cada uno de los Vergós en su obra.

Creo firmemente que Jaime Vergós II y sus hijos vivieron siempre juntos, en sociedad familiar, como sucede en Cataluña muy á menudo, sobre todo cuando un mismo arte ú oficio junta toda la familia. Vergós padre da fianzas por su hijo Pablo; Vergós padre, con su hijo Rafael, se encarga de terminar lo que Pablo deja pendiente con su muerte; Jaime procura dejar á su hijo Rafael su cargo de pintor municipal, como su padre con él lo hizo. La unión de la familia es un hecho cierto.

Juntos viviendo, juntos habían de aparecer en las obras de la familia, ya que era permitido que varias manos contribuyeran en una obra. En el *retablo del Condestable* tenemos una tabla, la de la *Resurrección del Cristo,* en la cual es imposible de toda imposibilidad ver la mano que pintó la verdaderamente monumental tabla central y la sorprendente *tabla de la Pascua.* Ahora bien: esa misma mano de la *tabla de la Resurrección* es la mano que pinta en el *retablo de San Vicente de Sarriá* el cuadro ó tabla de los Angeles confortando á San Vicente en la cárcel, pues son de ver en una y otra modelos de los mismos legionarios, esto amén de la factura recargada, pesada, dura, el colorido fuerte y lo arcaico de la composición. Y esta misma mano, también de una manera incontestable, es la que pinta la tabla de San Esteban sacando á los Pinós de la cárcel del *retablo de Granollers;* tabla anticuadísima y con todas las señales de una mano ya cansada.

Tómese buena nota de esta tabla de *la Resurrección,* porque el tipo del *Cristo* lo encontraremos en las tablas de *San Antonio Abad* y en otras que parecen de difícil atribución. Y en cuanto á evidenciar por el contraste las dos manos, basta sólo la comparación de la tabla dicha con la central.

Si esta tabla, que es la de *la Adoración,* se restaurara, limitándose el restaurador á poner de azul el manto de la Virgen, y en revelar el perdido castaño del soberbio talar del rey joven, y á esto se añadiera ¡oh profanación! el rascar el fondo dorado, que bien pudiera consentirse por ser tan mezquino, y pintar en su lugar un cielo en armonía con el paisaje, la *tabla de la Epifanía*



PABLO VERGÓS: LA PENTECOSTÉS (RETABLO DEL CONDESTABLE)

Museo de Antigüedades de Barcelona

del *retablo del Condestable* podría ponerse al lado de las mejores tablas de los pintores extranjeros. Aun, á pesar de lo dicho, no sufre de ninguna comparación, y esto sin negar la vulgaridad de la cabeza de la Virgen, que reputo retrato, ni la del niño Jesús, que no sé si lo es.

Esa composición, irreprochable por su dibujo, se desarrolla ampliamente dentro su marco, movida sin exageración alguna, animada, porque se oye platicar á los dos reyes que se disponen para la adoración,—siendo indudablemente el tercero el Condestable, por convenirle la edad y demostrar su categoría su vestido de brocado de oro; — plática que risueño y atento á ella escucha San José, animando la escena los pajes, negro uno y montado en caballo blanco, blanco el otro; Pablo Vergós.

Indudablemente hay en los reyes majestad en el continente, sus figuras son gallardas, prestanciosas, digamos que son aristocráticas, para decir que esa aristocracia falta en las figuras de la tabla de *la Pentecostés* del propio retablo. Vergós se democratiza en esta tabla: sabe que los discípulos de Jesús eran grandes sólo por su alma, y esas almas no se puede negar que no se exterioricen en los rostros de los Apóstoles de *la Pentecostés*. Nótese sólo el contraste, por estar inmediatas, una encima la otra, de las cabezas de los apóstoles *San Pedro* y *Santo Tomás*. El primero no se explica, siente el milagro; el segundo se interroga. No diré de las demás por horror á la *ecphrasis* y porque el fotograbado adjunto habla mejor que la pluma. Esta hermosa tabla, modelo de expresión y de individualismo, tiene una Virgen que no se la merece. Merecía por lo menos una imagen borrassiana: lo que necesitaba era una Virgen que, como los Apóstoles que la rodean, estuviera en acción, y, por lo contrario, tiene la más vulgar de las Vírgenes pintadas en el retablo del Condestable.

Insignificante es la Virgen en el cuadro de *la Anunciación,* como tampoco es gran cosa el ángel; vulgar en las tablas de *Belén, Ascensión de Jesús* y *Muerte de la Virgen.*

Véanse las mujeres todas del *Calvario.* Es *María Cleofé* la que tiene más carácter y mejores líneas; la *Magdalena* no responde á su fama de hermosa y galante. Lo hemos dicho y lo repetimos: Pablo Vergós no fué el pintor de la mujer, esto es, de la hermo-

sura femenina: era un realista, y con un pincel de esta clase no se puede abordar la representación del ser más ideal de la naturaleza, y esta falta de idealidad en Pablo Vergós en donde más clara se muestra es en la figura del Cristo, siempre la más inferior en todos sus *Calvarios,* á fuerza, sin duda alguna, de querer elevarla sobre las de los dos ladrones, que siempre salen ventajosos, por ceñirse el artista al modelo.

Ha sufrido grandemente el colorido del *retablo del Condestable* de las injurias del tiempo. La primera impresión hasta es penosa, porque todos los azules, que no serían del Acre tan recomendado, se han vuelto negros, y á negro tienden los castaños y verdes oscuros; de modo que no parece sino que el retablo está de luto. Por fortuna, las caras no han sufrido alteración, y su estudio es un encanto por la suavidad del colorido y del modelado, por su iluminación y por la elegancia de sus líneas, que denuncia la mano de un joven autor, que no es á los jóvenes á quienes se ha de pedir fidelidad en la representación de las líneas angulares y quebradas del viejo. La juventud se siente en todo el retablo, y esto lo hace aún mucho más simpático, porque la nota risueña encaja perfectamente en todos los asuntos tratados, excepto en el de la *Muerte de la Virgen,* pequeño pecado para tan grande obra.

Pablo Vergós no nos resulta animalero en el buey del pesebre, ni en el caballo de frente del *Calvario,* postura que le veremos atacar con mayor éxito, no siendo de olvidar que se trata en tal postura de la suprema dificultad de la representación del caballo.

Como paisajista, el paisaje del fondo de la tabla central es hermoso y justo de perspectiva lineal, que de la aérea aun no había sonado la hora. El cielo, de oro estofado, tiene las palmas vergosianas.

Acababa, pues, en 1465 por producir la escuela catalana, la escuela nacional, su obra maestra, su obra más hermosa, la que necesitaba para que no cayera del lado de la imitación de las escuelas extranjeras, y sobre todo del lado del flamenquismo, á la sazón triunfante en todas partes gracias al duro sentido realista, al virtuosismo y al brillante color de van der Weyden.

Triunfaba Pablo Vergós, y que era digno de triunfar lo demuestra en sus obras posteriores, siempre en progreso hasta el



JAIME VERGÓS II: LA RESURRECCIÓN (RETABLO DEL CONDESTABLE)
Museo de Antigüedades de Barcelona

fin de su larga carrera artística: lo que no progresa es su tiempo, el sentido estético de los catalanes. Serán forasteros los que protestarán con sus obras de nuestro tradicionalismo artístico, como si con ello quisieran probarnos la falta de libertad de nuestros naturales para emanciparse de esos fondos dorados y de esos estofados que acaban en una de las más grandiosas composiciones de Vergós, por comerse, esta es la palabra, la obra pictórica. El *Camino del Calvario,* como veremos, sin sus estofados, sería otra de las obras que la escuela catalana podría presentar á la concurrencia extranjera.

CAPÍTULO IV

LOS CORDOBESES EN LA ESCUELA CATALANA

ALFONSO DE BAENA

Ocurre, cuando la escuela catalana ha llegado con el *retablo de los Concelleres* y el *retablo del Condestable* á distanciarse de las otras escuelas cuatrocentistas peninsulares más de lo que necesitaba para afirmar su superioridad sobre todas ellas, un hecho notabilísimo: la aparición de un hombre y de una obra que hubieron de ejercer en la escuela catalana una profunda impresión, y, para que todo sea extraordinario, el hombre y la obra aparecen á raíz de la pacificación de Cataluña, pero en plena guerra aún con Francia por la ocupación del Rosselló, en mal hora empeñado por Juan II para hacerse con recursos para reducir á su obediencia á la burguesía barcelonesa. He aquí lo que había sucedido.

Luchaba, no sin fortuna, el Condestable para afirmar en sus sienes las coronas que le había puesto el levantamiento de Barcelona contra Juan II, cuando, atacado por grave enfermedad que no ha dado poco que hablar, fallecía en Granollers en 29 de junio de 1466.

Por aquello de «á rey muerto, rey puesto», los revolucionarios catalanes no tardaron en dar al Condestable sucesor, y como no hay como las guerras civiles para ver á lo absurdo tomar cuerpo real, á lo que ya se había visto de llamar primero al rey de Castilla y después al marido de la hija del último Conde de Urgell, del llamado Jaime *el Desdichado,* ahora se unía el darle

por sucesor aquel Duque de Anjou, aquel rey René por tantos años rival en Nápoles de Alfonso V, y que tanto dinero y tantos hombres había costado á los catalanes.

Seis años, del 30 de julio de 1466 al 17 de octubre de 1472, en cuya fecha su lugarteniente en Cataluña, el bastardo de Calabria, Duque de Lorena, entregó á Barcelona al rey Juan II de Aragón, fué el rey de Provenza, ya que no rey de Aragón ni conde de los catalanes, conde de Barcelona de hecho.

¿No le deben las artes catalanas al rey René lo que al Condestable de Portugal? No, si buscamos las obras encargadas por el rey René en Cataluña. No consta que ni él ni su hijo el Duque de Calabria, que durante cuatro años mantuvo la campaña contra el rey Juan II, falleciendo en Barcelona en 16 de diciembre de 1470, levantaran aquí monumento alguno de las artes catalanas.

Pero, abierta ahora nuestra frontera del lado de Provenza, ese arte provenzal del cual han creído los Sres. Bouchot y Casellas que pudo salir Dalmau, ¿no entró como en su casa? ¿No reinaba en Barcelona su rey Mecenas? Veamos cuál era por ese tiempo el estado de esa escuela provenzal que ya para lo pasado hemos historiado.

Ahora un pintor del norte de Francia, de Laon, Enguerrand Charton, se dejó ver en 1452, perdurando en Avinyó hasta 1467, al lado de Pedro de la Barre (1441 á 1467), natural de Bourges [1], que se había hecho un nombre. Charton le era muy superior, y en Villeneuve-les-Avignon todavía se conserva el *Triunfo de la Virgen* por haberlo dejado el Louvre, que prefirió la compra de *La Piedad*, del mismo hospicio. Charton atrajo á Avinyó á un pintor, también como él forastero, á Pedro Villate, natural de Dau de l'Arche, en Limoges, y por su nombre de seguro oriundo de esta parte de los Pirineos; y Villate, llamado también *Malebouche*, es conocido en Avinyó desde 1452 á 1496. Otro forastero todavía se une á éstos, Tomás Grabusset, de Besançon (1450-1479). De estos hombres, de sus talleres, no puede decirse que

1) Así dice Bayle: *Contribution à l'histoire de l'école avignonaise de peinture. XV siècle* (Nimes, 1898), pág. 13. — Bouchot lo llama aviñonés: *Les Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 294.

saliera Nicolás Froment, de quien por su *Resurrección de Lázaro,* del año 1461, hoy en el Museo *degli Uffizi,* de Florencia, le sabemos anterior á su venida á Avinyó en 1468, constándonos luego su permanencia en dicha ciudad hasta 1472. De todos estos maestros sólo conocemos tablas de Charton y Froment.

Consta para Charton que regresó á las regiones del norte, de donde había bajado á Avinyó; pero de Froment no sabemos ni de dónde venía cuando se presentó en Avinyó, ni qué fué de él después de 1472; y esto cuando Bayle nos ha dicho que tuvo un hijo que abandonó la profesión de su padre para dedicarse al comercio. De este mercader añade que casó con Agustina Iverna, hija de Antonio, mercader, natural de Berga[1]. Claro está que tratándose de mercaderes nada significa que Nicolás Froment hijo casara con una catalana hija de mercader; pero, por poco que se quiera sacar punta á la noticia, se dirá que no estaban fuera del comercio los retablos.

Partiendo de lo conocido de Froment ó, mejor, de su *Zarza ardiendo,* de Aix, pues sus otros cuadros preparan, pero no establecen su maestría como de lo conocido de Charton, no hay duda que nos encontramos delante de maestros cumplidos; pero yo no sé ver en ellos nada que no se vea igualmente en los maestros catalanes. Esto parecerá excesivo, sobre todo tratándose de *La zarza ardiendo* de Froment; pero yo me permito dudar de la integridad de *La zarza ardiendo* y decirlo, creyendo que otros opinarán lo mismo, aunque sin decirlo. No he visto, y lo confieso, que nadie dijera en París que la tabla central del tríptico hubiese sido repintada por hábil maestro del siglo XVI: he visto, sí, que el Sr. Lafenestre, como antes Müntz, dudan que las alas ó puertas del tríptico sean de mano de Froment[2].

Yo no admito el supuesto de que procedan de otro altar ó retablo, y, fijándome en la diferencia enorme que hay entre la cabeza, modelada enérgicamente, del rey René, de una puerta, con la blanca, clara y fina cabeza de la reina Juana de Laval, de la otra puerta, digo que el retablo ha sido no restaurado,

---

1) Obra citada, pág. 21.

2) Lafenestre: *L'Exposition des Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 56.

sino repintado, y que lo único que ha quedado de Froment es precisamente la figura de Juana.

No pretendo imponer mi opinión; pero, ínterin no se me dé la razón de dos facturas tan radicalmente diferentes, digo la factura clara, luminosa, de la reina Juana, con su ligerísimo modelado, concordando con la factura catalana de la época, me obliga á creer que *La zarza ardiendo* fué repintada. Y nótese todavía la contradicción de factura entre la reina y los santos que la acompañan, pues éstos, repintados también, sirven admirablemente para hacer resaltar la diferencia de factura que señalamos. Para hacerme comprender diré que la reina es gótica y los otros del renacimiento.

Ahora bien: si algún pintor catalán pasó á Avinyó en busca de maestros superiores á los nuestros, la escuela ó taller de su preferencia hubo de ser el de Froment, y éste lo tenía abierto desde 1468. *Le buisson ardent* fué acabado de pagar en 1475-1476; pero ¿conocemos obra alguna de Froment anterior á la pagada en 1475 que nos permita entrever al hombre de *La zarza ardiendo?* No. El Sr. Lafenestre se pregunta: ¿qué fué de Froment entre 1461 y 1476? ¿Pasó á Flandes á estudiar? No, le contesta su colega M. Bouchot: «Lo que se debe pensar es que el pintor de Uzés vino á Avinyó, admiró las obras de Charton y se apoderó de ciertas fórmulas propias del viejo maestro, amplificándolas según la ley ordinaria»[1].

¿Qué fórmulas son éstas que dan á la grande obra de Froment un carácter flamenco? ¿De qué fórmula, si no es de la propia fórmula eyckiana, sale el ángel de *La zarza ardiendo?* Nosotros hemos buscado de dónde salía Dalmau. En Francia no se ha buscado de dónde salía Froment: hacerle salir por sí mismo de Charton es una temeridad.

No de que Froment aparezca humildemente en 1468 en Avinyó, y digo humildemente porque las primeras noticias que de él tenemos nos lo presentan ocupado en obras de decoración de vidrieras, de adornos de calles para fiestas públicas, auxiliando

---

1) Lafenestre: *Les Primitifs à Bruges et à Paris* (París, 1904), pág. 44. — Bouchot: *Les Primitifs francais* (París, 1904), pág. 265.

en esta tarea á Grabusset, y en obras escultóricas menores[1], hemos de deducir su incapacidad para la obra de la Catedral de Aix: el autor de 1461 era ya un maestro en este año; y pues fué un gran maestro en 1475-1476, en gran progreso artístico le hemos de ver ya en 1468. Que de las grandes obras de Froment no se conozca más que una, no implica que no hubiera pintado otras. Cierto, no son pocas las que se le han atribuído, hasta dar algunos de ellos á su escuela obras que pueden ser nuestras; pero nadie ha citado una obra que señale el paso á *La zarza ardiendo*, es decir, el caso de Froment es el caso de Dalmau. Yo admito á Froment gran maestro en 1468, y digo que se elevó á su maestría entre 1461-1468; de modo que su período de formación hasta su triunfo en 1475 coincide con la época de Cabrera, de Huguet y de Pablo Vergós, y con el del gran pintor de que vamos á ocuparnos, y de quien podemos adelantar que no salió de la escuela de Froment; y, esto exacto, como veremos, la escuela de Avinyó ó de los maestros de Avinyó, maestros de obras desconocidas, no pueden traerse á cuento para explicar nuestro Alfonso.

Todo lo que nos consta de Alfonso es que éste era su nombre; todo lo que sabemos de Alfonso es que pintó un retablo para San Cugat del Vallés; todo lo que queda de la obra entera de Alfonso es una tabla de dicho retablo. Esta fué contratada ó pintada en 1473, en 900 florines. A Villanueva debemos todos estos datos[2].

Alfonso, nombre de pila ó apellido, no es catalán: las excepciones no destruyen la regla, sino todo lo contrario. Al hablar de los portugueses he citado á Jorge Alfonso, pintor de los reyes Emmanuel y Juan III. Reléase lo que queda dicho sobre éste particular en las páginas 14 y 15; y si así como existen rela-

1) Requin: *Documents inédits sur les peintres d'Avignon* (París, 1889), pág. 32.— Bayle: *Contribution à l'histoire de l'école avignonaise de peinture*, etc. (Nimes, 1898), pág. 11.

2) «En las paredes colaterales»—del altar mayor de San Cugat del Vallés—«había antes unos cuadros con la historia del santo mártir, que hoy están en el Archivo. Hallo en una nota que los pintó un maestro Alfonso en 1473 por precio de 900 florines.»— Villanueva: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), tomo XIX, pág. 23.

ciones entre éste y el Basco Fernández de 1515, relaciones conocidas, documentadas, si no tendríamos derecho á la hipótesis de renovar relaciones entre el Basco Fernández, tortosino en 1459, y el Alfonso de 1472. Recuerdo esto no porque vaya á Portugal á buscar al Alfonso de San Cugat, sino para que se vea que he reflexionado sobre todas las explicaciones posibles de su origen.

Otra explicación. Un maestro Anfós suena autor de los frescos de la capilla de Santa Fe, después San Juan de Malta, de las afueras de Barbastro, de la cual no quedará ya ni memoria de dónde se levantaba, pues difícilmente en 1894 encontré en Barbastro quien me guiara para ver la muy poca cosa que de la misma aun existía.

Quadrado, que la visitó, dice:

«Destinada á abyecto almacén, no es dable escudriñar atentamente su ya desnudo recinto; y sólo después de haber examinado con curiosidad mezclada de respeto las antiquísimas pinturas que adornaban de arriba abajo las paredes de una capilla, y que representan en varios compartimientos, sin duda, los pasajes de la vida de la santa doncella (Santa Eulalia) á quien estaba consagrado, se descifran con trabajo al pie de aquellos *informes pero severos ensayos del arte en su infancia*, estas letras, que alegraron nuestro corazón, indicándonos el nombre de uno de aquellos primitivos y modestos artistas: ...*ister Alfóss de..... ubri depictor*»[1].

Como la existencia de dicha capilla ó iglesia de Santa Eulalia es conocida desde la primera mitad del siglo XIII, parece como que á este tiempo deban referirse esos frescos que la crítica artística de Quadrado estimó «informes pero severos ensayos del arte en su infancia»; mas dicha crítica no debe merecer gran confianza, como lo prueba la indiferencia con que miró Quadrado la pintura de todos los siglos, como si le fuera indiferente este arte. Pudiera muy bien ser que al Quadrado del año 1840 le parecieran francamente informes las pinturas de mediados del siglo XV, sobre todo si para el tiempo de las pinturas Alfonso estuviera sólo en camino para las altas regiones de sus tablas de

1) Quadrado: *Recuerdos y bellezas de España. Aragón* (1844), pág. 112.

San Cugat. Así pudo también ser muy bien que en aquellas fuera no más que un gótico, cuando en éstas se nos presenta como un fautor del Renacimiento.

Encontrándose en Aragón unas pinturas á nombre de Alfonso, y no pudiendo por sólo el nombre tenerlo como á catalán, no hay duda que se siente una inclinación á creer el dicho Alfonso aragonés. Pero ¿cómo dejarnos llevar de este lado, cuando no podemos sacar á Alfonso de escuela alguna aragonesa, cuando ninguna de las muchas tablas cuatrocentistas aragonesas que conocemos por este tiempo pueden dar razón del arte y escuela del pintor Alfonso?

Que existían en Aragón pintores en el siglo XV, claro está; que en las tablas conocidas se va notando un avance desde los que se pueden señalar como de los primeros años, es también incuestionable; pero que en Aragón se hubiese elevado la pintura al grado que supone la aparición del maestro Alfonso como aragonés, esto no podemos decirlo ni creerlo.

Falto de convencimiento en el origen aragonés de Alfonso, como sobre su origen portugués, examinando los datos que voy á presentar con toda atención, he acabado por convencerme de su origen cordobés, esto es, de la región de este nombre.

Encuentro, en efecto, un Jaime Alfonso maestro de casas, picapedrero, escultor y arquitecto, todo en una pieza, dando, á 29 de enero de 1468, recibo al *Prior del Monasterio de San Gerónimo de Vall de Hebrón* de la cantidad de 45 libras y 10 sueldos, que eran la cuarta parte de lo que le había de abonar según contrata por la construcción y labra del claustro de dicho monasterio[1]. Al mismo, pero asociado con Pedro Baret, le encuentro en 15 de octubre de 1470 y 2 de abril de 1471 dando recibos por las obras que estaban ejecutando en el monasterio de San Gerónimo de Belén[2]. Y de un ajuste para la construcción de un osario en la iglesia de la Merced de Barcelona hecho por *Alfonso de Bayena* nos conservó noticia Puiggarí[3] para el año 1494. ¿Es

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Esteban Mir*, núm. 9. Dicho día.

2) Idem ídem: *Manual del notario Antonio Vinyes.* Dicho día.

3) Obra citada, pág. 295.

el maestro Jaime Alfonso de 1468, 70 y 71 el Alfonso de Baena del año 1494? No está probado, dirá la crítica rigorista, pero la crítica racional creo que lo dará por probado, pues también se prueba por indicios.

Ahora bien: si á un tiempo tengo del lado de la cordillera del Tibidabo que mira á Barcelona el maestro Jaime Alfonso de Baena trabajando en los monasterios de San Gerónimo de Belén y de Vall de Hebrón, y del otro lado de la cordillera está el pintor Alfonso trabajando en el monasterio de San Cugat del Vallés, ¿puedo separar á los dos maestros que unidos se me presentan por la cordillera? ¿No se llaman los dos maestros Alfonso? Que Alfonso es el apellido no puede cabernos duda: el *de Baena* no es sino designación de lugar, de procedencia, de origen.

Convencido de que el pintor de San Cugat era un Alfonso de Baena, hermano ó hijo del Jaime, no uno solo, no un pintor arquitecto como Miguel Angel, porque el autor del *Martirio de San Medín* no había de labrar un osario en 1494, pues su pincel le había de valer infinitamente más que su cincel, claro está que había de ir á buscar en Baena, en la escuela cuatrocentista cordobesa, un Alfonso de Baena, y yo no me resuelvo á decir que no lo haya encontrado.

Veo que en 27 de abril de 1685 se daba, por el Conde de Cabra, orden de pagar al pintor Pedro Carrasquilla una cierta cantidad por la obra que le había hecho, y Pedro Carrasquilla, en varios recibos fechados *todos en Baena,* firma Pedro *Alfonso* de Carrasquilla[1].

Yo no dudo que si ese Pedro Alfonso que residía en Baena en 1685 apareciera dos siglos antes, se tendría á nuestro Alfonso de San Cugat como de su familia; pero ¿por qué el hecho *a posteriori* no ha de valer lo mismo que el hecho *a priori?*

Pero ¿cómo explicar la venida de esos cordobeses de Baena á Barcelona? ¿Por la fama de la escuela catalana? Bien seguro que á más de uno parecerá excesiva mi pretensión. Pero ¿por

---

1) Ramírez de Arellano y Díaz de Morales: *Diccionario de artistas de la provincia de Córdoba.* En *Colección de documentos inéditos para la historia de España,* por el Marqués de la Fuen Santa (Madrid, 1893), tomo CVII, pág. 287.

qué no se ha de admitir de plano, dada la indiscutible superioridad de la escuela catalana del cuatrocientos sobre todas las demás escuelas peninsulares, que tuviera en consecuencia toda la fuerza de atracción necesaria para llamar á su seno á los pintores andaluces? ¿No vinieron los portugueses?

Vamos á ver ahora cómo pudo venir ó salir de la escuela cordobesa un maestro capaz de pintar en 1473 el retablo de San Cugat del Vallés.

Sí: existía una escuela cordobesa de pintura notable por el tiempo en que en San Cugat pintaba el maestro Alfonso. El *Martirio de San Medín,* pintado en 1473, es muy superior á *La Anunciación,* de Pedro de Córdoba, pintada en 1475; pero *La Anunciación* es una obra notable, y quien, poseyendo el arte de *La Anunciación,* se hubiese puesto en Barcelona en contacto con Dalmau, Huguet ó Pablo Vergós, se ponía en condiciones de transformarse en un pintor de la fuerza de Alfonso de Baena.

Esperando aun hoy los Cuatrocentistas andaluces quien escriba su historia, no vamos á sustituirnos á lo que aun pudieran hacer los Sres. Ramírez de Arellano, Gestoso y Sentenach: lo que de ellos diremos obedece tan sólo á la necesidad que tenemos de conocer una escuela que dió á la catalana dos maestros que no tienen en la península española, en el siglo XV, superiores: Alfonso de Baena y Bartolomé Bermejo.

Antecesores de Pedro de Córdoba no conocemos. El Sr. Ramírez de Arellano no investigó en el Archivo de Protocolos de Córdoba ni en otro alguno de la región cordobesa: de haberlo hecho, de seguro que Córdoba daría tantos pintores como ha dado á la escuela de Sevilla el Sr. Gestoso, que no olvidó la consulta de tal fuente de conocimiento.

Córdoba debe reivindicar para su escuela á Juan Sánchez de Castro. El cuadro de *La Encarnación,* de Pedro de Córdoba, lleva al pie esta inscripción: «Retablo que mandó facer Diego Sánchez de Castro, canónigo de esta Santa Iglesia» (de Córdoba) «á honor de Dios y de su *Santa Encarnación, y de los Bienaventurados San Juan Bautista, e Santiago, e San Llorente, e San Ibo de Bretaña, e Santo Pío Papa, e Santa Bárbara.* Acabóse en 20 días de marzo de 1475 años».



ALFONSO: MARTIRIO DE SAN MEDÍN
San Cugat del Vallés

¿No eran parientes el canónigo Diego Sánchez de Castro y Juan Sánchez de Castro el pintor? Puede que no: se dan casos. Pero no es la excepción la que ha de ocupar el puesto de la regla. En buena lógica se ha de admitir su parentesco. Pero si es cierto que el ser Sánchez de Castro canónigo de Córdoba no prueba que fuera cordobés, tampoco prueba que el Sánchez de Castro que pinta el *retablo de Santa Lucía* para la capilla de San José de la Catedral de Sevilla en 1454 fuera sevillano. Un gran cordobés deja en dicha Catedral tres de sus grandes obras, Alejo Fernández, en el primer cuarto del siglo XVI. Si yo creo que el pintor Sánchez de Castro era cordobés, es que me fundo en el hecho de que si se le puede reputar como cabeza de la escuela de Sevilla, es lo cierto que escuela sevillana cuatrocentista no existe en obra, por más que en el papel, en el *Diccionario de artífices sevillanos,* del Sr. Gestoso, exista. Y, si existe, escondida está en pueblos de donde los escritores andaluces de arte, Boutelou, Tubino, Ramírez de Arellano, Gestoso y Sentenach, no han logrado conocerla. Yo no la he buscado sino en Sevilla, y en Sevilla no hay más que cordobeses: Sánchez de Castro y Alejo Fernández de Córdoba.

De un pintor cordobés anterior á Sánchez de Castro da noticias el Sr. Ramírez de Arellano. En la página 233 de su citado *Diccionario* dice que «en la galería del deán Cepero de Sevilla existía, hace pocos años, una hermosa tabla firmada en 1450 por Bartolomé Ruiz y que representaba *el entierro de Cristo.* Nótese desde luego el hecho de estar firmada y fechada la tabla de Ruiz, el primer pintor cordobés que cuenta en la historia de su escuela.

Sánchez de Castro, pintor cordobés también, había firmado y fechado su *retablo de Santa Lucía,* como hemos dicho, y esto mismo sucede en *La Encarnación,* de Pedro de Córdoba.

Perdido el cuadro de Bartolomé Ruiz, queda como primer pintor cordobés de quien conocemos sus obras, Juan Sánchez de Castro; pero las que hoy por hoy conocemos de éste, unas son en caso anteriores á la época de *La Encarnación,* de Pedro de Córdoba, otras posteriores.

Interesantísimos, anteriores al retablo de Pedro de Córdoba,

son los frescos de San Isidro del Campo, que con los ocho santos de San Benito de Calatrava comparó Boutelou, quien dice que «las pinturas murales de San Isidro del Campo señalan el predominio del arte italiano en Sevilla con preferencia al del Norte» [1].

Boutelou cree ver en los ocho santos de San Benito de Calatrava la misma mano que pintó los santos de San Isidro del Campo, pues nota, comparando unas y otras pinturas, muchas reminiscencias comunes, «ya en el sistema de plegar y colocar algunos paños, ya en el modo de poner y dibujar las manos, y también en la acabada, minuciosa y particular sequedad que se observa en algunas cabezas, así como en los niños Jesús, en las manos, y muy particularmente en las bocas y en los ojos. Además, emplea en ocasiones, en los paños, un sistema de sombrear plumeado» — en los de San Benito — «como el de los mencionados frescos» [2].

Bien notado y especificado el modo de pintar revelado en los santos en cuestión, pueden ser de una misma escuela, distar más ó menos unos de otros, y aun ser de una misma mano. Pero ¿esa mano será la de Sánchez de Castro? Sí, dice Boutelou, porque el San Cristóbal de la iglesia parroquial de San Julián de Sevilla, fechado y firmado por Sánchez de Castro en 1484, nos ofrece la singularidad, comparado con el de San Benito, de presentarnos colgados del cinturón del santo á unos peregrinos que se sirven de este medio para vadear un río. Notable es la coincidencia, pero la diferencia de factura también lo es en lo que ha quedado del *San Cristóbal* de San Julián, ó sea en manos y rostro, pues fué repintado y vestido el santo á la moda del siglo XVI. Y esa misma diferencia de factura ha de existir entre los frescos de San Isidro del Campo y los ocho santos del altar mayor de San Benito de Calatrava, pues de éstos dice el señor Sentenach que «los tipos, trajes y objetos de la corte de los Reyes Católicos se ven en ellos fielmente interpretados» [3]. Así, yo no

---

1) Boutelou: *Pinturas murales en el monasterio de San Isidro del Campo,* en el *Museo español de Antigüedades* (Madrid, 1873), tomo II, pág. 58.

2) Obra y lugar citados: *Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla* (Madrid, 1878), tomo LX, pág. 276.

3) Sentenach: *La pintura en Sevilla* (Sevilla, 1885), pág. 25.

sé cómo pudo ver Boutelou, en obras tan distintas, una misma mano.

No se extrañe que yo no dé mi propia opinión. A punto de entrar en prensa este capítulo, he vuelto de nuevo á Córdoba y á Sevilla para apurar mi estudio, y me he encontrado con que los ocho santos están hoy en clausura. He aquí la historia de ese singularísimo encierro, que no hace favor alguno á los sentimientos artísticos de los señores de las órdenes militares. Cuando estos señores abandonaron su iglesia de San Benito, al desalojarla se les ocurrió que las tablas de su altar mayor no podían estar mejor guardadas que encerrándolas en la clausura de las monjas de Montesión de dicha ciudad. Yo me pregunto si se puede consentir este cautiverio.

Puedo, pues, juzgar del arte de Sánchez de Castro por la que pasa por ser su grande obra, por una tabla descubierta en la iglesia dicha de San Julián de Calatrava en 1878 y hoy depositada en la sala de rentas de la Catedral de Sevilla.

Tubino, diez años antes de su descubrimiento, ó sea en 1868, había dicho de Sánchez de Castro que «no fué un artista vulgar, ni falto de decoro, ni sus figuras carecen totalmente de expresión, ni su dibujo ha de calificarse de incorrecto. Usa de los colores con bastante propiedad, y comienza á revelar el relieve de las distintas partes del cuerpo valiéndose del modelado». «Como los maestros del Norte, Juan Sánchez de Castro pintó sus tablas al temple, y al óleo aquellos miembros que desea realzar, y reviste la composición de un barniz secante, que da brillantez á los colores y los preserva de las injurias de la atmósfera. Sin ser del todo extraño á los adelantos de los pintores que en el extranjero se distinguen, desconoce la perspectiva, no acierta á dar á las figuras toda la expresión que desea, supliendo la falta con leyendas explicativas del pensamiento; es débil en la anatomía, ignora lo que constituye la verdadera gracia, y hace los cuerpos en demasía esbeltos» [1].

Todo esto sólo pudo decirlo Tubino del Juan Sánchez de Castro anterior á la *Virgen de la Hiniesta*.

---

1) TUBINO: *Céspedes* (Madrid, 1868), pág. 103.

Describe este cuadro el Sr. Gestoso en los siguientes términos: «La efigie de Nuestra Señora está en el centro *sentada en un precioso trono con dosel;* á la derecha» — el Sr. Gestoso describe el cuadro tal como se le presenta; advertimos esto para evitar confusiones, cosa que él no advirtió — «tiene á San Jerónimo con traje cardenalicio y hojeando un libro, á la izquierda el Santo Apóstol», — San Pedro, — «con capa pluvial, llevando en las manos una cruz, un libro y las simbólicas llaves. En la parte superior del cuadro se ven dos ángeles que sostienen el capelo y la tiara. Arrodillada á los pies de la Virgen hubo una figura orante de varón de cuyos labios salía una cinta blanca con leyenda latina»[1], que dice: *Santa Maria ora pro me pecatore,* y añade que Ceán Bermúdez hubiera tratado mejor á Sánchez de Castro, de conocer como suya la *Virgen de la Hiniesta.*

Interesante, muy interesante es para mí esta obra de Sánchez de Castro. Dice el Sr. Gestoso que por tradición consta que *la Virgen* allí pintada no es otra que la de la *Hiniesta,* que está en su altar de San Julián de Calatrava; y así ha de ser, porque si *la Virgen* no estuviera en la tabla como retratada, no se comprendería que fuera tan poca cosa comparada con las *figuras de San Pedro y de San Gerónimo,* figuras de mucho relieve, de buenas proporciones y de rostros muy modelados y bien acabados. La presencia de los dichos santos prueba, en efecto, que se trata de la *Virgen de la Hiniesta* que de Cataluña llevó á San Julián de Calatrava el caballero Per de Tous, esto es, Pedro de Tous, quien, además, tenía como santo tutelar á San Gerónimo, como luego veremos. La figura del orante, en mala hora cortada de la tabla, no podía ser otra que la de mosén Per de Tous padre.

Esta tabla, por su factura, pertenece al último cuarto del siglo XV, y si es recomendable la cabeza de *San Pedro* por lo muy acabada y lo delicado de su modelado, no lo es menos la de *San Gerónimo,* cuyo cabello y largas barbas están tratados en grandes masas, con verdadero arte, y no con aquella caligrafía capilar que

1) Gestoso: *Sevilla monumental y artística* (Sevilla, 1889), tomo I, pág. 210. — El Sr. Gestoso da á Sánchez de Castro la *Virgen del Aguila* de Alcalá de Guadaira: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecen en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Sevilla, 1900), tomo II, pág. 100.

todavía triunfa en la de *San Pedro.* Hay proporciones; el oro, limitado á los nimbos y á la guarnición de la capa pluvial de *San Pedro;* pero el plegado es muy pobre. Con esto se comprenderá que Sánchez de Castro no pudo ser en tiempo alguno maestro de Alfonso el de San Cugat del Vallés.

¿Salió Alfonso de la escuela de Pedro de Córdoba? No, porque éste se retrató en su tabla, y en ella está vestido, en el centro de la misma, de traje talar blanco, con mangas verdes, representando un mozo, á quien podremos dar á lo sumo treinta años, si admitimos que la impericia del pintor pudo ser causa de no fijar con exactitud los rasgos de su fisonomía, falta no de líneas, sino de carácter, por carecer de modelado, y estar tocada la cabeza como entre nosotros para las obras del primer tercio del siglo, en tanto que en la tabla de San Cugat Alfonso de Baena nos ha dejado su retrato con tanto arte pintado que se anticipó en dos siglos á los grandes maestros andaluces.

Alfonso y Pedro pudieron entrambos salir de una escuela de Córdoba cuyo estado en 1475 nos revela el cuadro de Pedro, en tanto Alfonso se nos revela el maestro perfeccionado al contacto de una escuela superior.

Proporciones y cierta gracia y donaire tiene la Virgen cordobesa, vestida de encarnado y manto azul de grandes ramajes y florones de oro, uno de los cuales se nos presenta á la vista con todo su desarrollo, como le veremos en una tabla de Granollers, para demostrar el mal gusto de la época, que había de exigir del artista tales manifestaciones de la riqueza indumentaria; pero no es esta la mejor figura: aventájala la del ángel vestido de blanco con rica capa pluvial y alas de pavo real. La cabeza es varonil, enérgica, y sus grandes melenas son rubias. Lleva su frente ceñida por una diadema sobre la cual se levanta una cruz, la que es de notar por tener el palo central muy alto, y muy corto el transversal; cruz que encontraremos en otra obra cordobesa, en el *San Miguel* de Bermejo; cruz que no llamaré eyckiana por encontrarse en el retablo de Gand, como tampoco diré originaria de los pintores del duque de Berry, como lo asegura el Sr. Buchot, porque se trata de un tema de la Edad Media.

Ni las figuras de los santos tutelares del canónigo, ni éste,

tienen la importancia artística del *San Gabriel*. Las cabezas son mejores las de los santos que la del canónigo Diego Sánchez de Castro, y esto que se trata de su retrato.

Como obra de color es caliente, y yo la creo pintada al óleo. Advierto que por falta de luz tuve que alumbrar varios cabos de vela. Nada de fondos dorados, salvo el corto fondo que aparece á espaldas del Padre Eterno.

Esta obra por sí sola basta para indicar el camino que conduce á Alejo Fernández de Córdoba, cuyas grandes obras están en la sacristía del altar mayor y sacristía de los cálices de la Catedral de Sevilla, y en la iglesia de Santa Ana de Triana. Parece imposible que aun la sugestión que ejerce Murillo no haya permitido colocar á Alejo Fernández en el puesto que por sí sola le ganó la encantadora *Virgen de la Rosa* de Triana.

Pero si por Pedro de Córdoba se va á Alejo Fernández, Alejo no es sino el compañero de Alfonso y de Bermejo, sus predecesores. Las obras de estos tres grandes maestros bastan para inmortalizar á la escuela cordobesa, para inmortalizar la pintura andaluza.

Hoy, al conocerse por propios y extraños el valor y mérito de la escuela de pintura catalana cuatrocentista; hoy, al conocer las obras catalanas de los coetáneos de Alfonso, no parecerá atrevida la conclusión de que pudiera venir á estudiar pintura un andaluz en nuestra escuela. Pero yo creo que tiene trascendencia lo que voy á decir sobre ese paso, porque me parece que voy á justificarlo, documentándolo.

Per de Tous pasó á Castilla en 1375 con motivo del matrimonio de la infanta de Aragón Leonor con el hijo de Enrique II, Juan II. Sea por lo que fuere, que el analista Zúñiga no lo dice, Per de Tous, como le llamaban en Sevilla, acabó por establecerse en dicha ciudad, casó con Ana de Sandoval y fundó familia, erigiendo en San Julián de Calatrava una capilla á la *Virgen de la Hiniesta* ó de la *Ginesta*, que él se trajo por devoción á Sevilla, y en dicha capilla está la sepultura de su familia, todo lo cual consta de una inscripción de la misma del año 1407, fecha del fallecimiento de Per de Tous.

Ocupaba la *Virgen de la Hiniesta* el centro del altar ó reta-

blo, en el que se pintaron *la Visitación, la Presentación, la Encarnación* y *la Circunsición* á la izquierda del mismo, y en la derecha *la Purificación, los Desposorios, la Natividad* y *la Epifanía,* cuadros ó tablas desgraciadamente perdidos; pues, de haberse conservado, tendríamos conocimiento de su escuela y del estado de la pintura sevillana, de ser de esta escuela, en 1407.

Hijo y heredero de Pere de Tous lo fué Pere de Tous y Sandoval, que casó con una Monsalve, segoviana, pero, como su padre, establecido en Sevilla. Este Pedro de Tous *el Mozo* liquidó el patrimonio de Cataluña, y en esta ocasión hizo donación de su casa solariega para que fuera convertida en convento, y este es el origen del convento de San Jerónimo de Vall d'Hebron[1], cuyas ruinas aun persisten y cuyo claustro construía en 1468 Jaime Alfonso, por mí identificado con el Alfonso de Baena de 1494.

Si nosotros conociéramos la historia detallada de la construcción del convento de San Gerónimo de Vall d'Hebron, sabríamos probablemente si más ó menos intervino en ella Pere de Tous *el Mozo,* y si éste envió sus andaluces para que, á la vez que trabajaran en su obra, se perfeccionaran en el estudio de la arquitectura y de la pintura.

¿Qué resulta en definitiva de todo esto? Que un andaluz es causa de la construcción del monasterio de San Gerónimo de Vall d'Hebron, y que en éste trabajaba en 1468-1471 un Jaime Alfonso, que parece ser Alfonso de Baena, y que en San Cugat, vecino de San Gerónimo, pintaba por el mismo tiempo un pintor llamado Alfonso.

Alfonso no pinta á la catalana. Alfonso parece ser el primero que pintó aquí al óleo sus retablos. De Alfonso ha dicho el señor Justi que su tabla «es la única pintura de un catalán del mismo siglo que en el empleo exclusivo de los colores y en el paisaje concuerda con Dalmau»[2]; concordancia que aceptamos sólo como prueba del paso de Alfonso por nuestra escuela, pues Alfonso

---

1) Todo lo que se sabe de los Pere de Tous se puede ver en los dos artículos de Ricardo Cortés y Domínguez sobre *La Virgen de la Hiniesta,* publicados en la *Sevilla Mariana* (Sevilla, 1883), tomo V.

2) Justi: *Estudios sobre el Renacimiento en España,* traducidos por Francisco Suárez Bravo (Barcelona, 1892), pág. 115.

pinta á la andaluza, como pintará dos siglos más tarde Velázquez.

Justi señala como lo más notable de la tabla de Alfonso «las cinco expresivas y características cabezas» del mismo; pero es la verdad que en punto á expresión no adelantan ni á Huguet ni á Pablo Vergós. En lo que adelantan es en el modo de poner el color, tal vez por pintar al óleo; en el modelado fuerte, robusto, enérgico, lleno de vida, por traer á concurso todos los recursos de los contrastes de la luz.

Si todas las cinco cabezas son admirables, lo es más que ninguna aquella que, escondiéndose detrás de los personajes del cuadro, nos da á conocer la vera efigie del autor del mismo. Aquella cabeza desgreñada, morena, de grandes y brillantes ojos, es el retrato de Alfonso, es un retrato como no los pintará la escuela sevillana hasta el siglo XVII. Y en ese retrato no se puede reconocer ni á un catalán ni á un aragonés, sino á un andaluz, pero también á un discípulo, á un hombre formado en el estudio de la cabeza de *San Andrés* de Luis Dalmau en el *retablo de los Concelleres*.

Para pintar dentro de la escuela catalana como pintó Alfonso no se necesitaba sino de la alma ardiente, impetuosa, de un meridional. Todo lo que puede pedirse en punto á expresión de la individualidad pasiva, ó de la individualidad activa dentro de círculos prudentes ó decorosos, como dirán los estéticos del siglo XVI, todo esto lo había dado la escuela catalana. Sólo en uno de sus maestros, sólo en Benito Martorell, hemos encontrado una dirección hacia la expresión de los sentimientos no contenidos, y esa escuela ó dirección no podemos decir que Alfonso no pudiera sentirla, por cuanto la *Adoración del cuerpo de Cristo,* de Benito Martorell, tal vez se repetía á su lado por Bernardo Martorell. No queremos decir que Alfonso sintiera esa influencia, ni tomara por ese camino, que en caso siguió otro de sus compatriotas: queremos sólo significar que Alfonso encontraba un terreno preparado para desarrollar sus cualidades nativas, sus impulsos de raza, destinados á poner aquí en movimiento á los grandes maestros del arte extático.

Se ha dicho que en la pintura de Alfonso se siente Italia, se siente la escuela toscana. Esto último lo ha dicho el Sr. Golferichs en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902,*



Alfonso: Su retrato en el retablo Martirio de San Medín

San Cugat del Vallés

núm. 221, y lo ha repetido D. Raimundo Casellas. Yo no recuerdo qué toscano pueda dar razón de las tres cabezas de Alfonso aquí reproducidas. Para buscarle maestros en Italia á Alfonso es necesario ir al Norte, á la escuela de los Bellini, en donde creo que se formó Antonello de Mesina. Juan Bellini y Antonello pudieron enseñar lo que sabía Alfonso. Pero yo no veo necesidad alguna de admitir ese contacto entre Alfonso y los maestros venecianos. He dicho que quien pintara como Huguet y Pablo Vergós podía elevarse á pintar como pintó Alfonso con sólo tener el alma caliente de un andaluz, y esta es nuestra convicción. Alfonso de Baena nos llegó pintando como Pedro de Córdoba: vió los *retablos de los Concelleres, de San Abdón y Senén de Tarrassa* y del *Condestable* de Barcelona, y se transformó; y, claro está, al pintar como Huguet y Pablo Vergós, pintó á su manera, esto es, pintó como Alfonso... de Baena.

Diez y ocho años más tarde nos encontraremos en Barcelona con otro cordobés, con Bartolomé Bermejo. Creo que parecerá demasiado pronto el poner á éste en nuestra escuela, y al lado de Alfonso; pero cuando nos encontraremos obligados á confesar que no sabemos de dónde vino y en dónde se formó, se recordará entonces, seguramente, á su compatricio Alfonso, porque éste explica á Bermejo, como Bermejo al cordobés Alejo Fernández; y desde luego daría yo á Bermejo al lado de Alfonso ya en 1473, si pudiera decir qué fué de Alfonso después de pintar el retablo de San Cugat del Vallés.

CAPÍTULO V

LA ESCUELA CATALANA EN AVINYÓ

Desaparece Alfonso de la historia en 1473, con su única obra conocida, y al desaparecer suenan en Avinyó, pintando en el palacio del rey René, dos pintores, un catalán y un castellano. «El catalán ejecutó cinco tablas, que fueron colocadas en una capilla de Avinyó.» Seguramente en el palacio del rey René, entonces en construcción. «El otro, que había venido de Castilla, hizo algunos *portraits*» — retratos, imágenes — «de santos. Al catalán se le entregaban á cuenta de sus trabajos, en 23 de octubre de 1476, 8 florines»[1].

No me explico, cuando tanto se ha impreso y se imprime en París sobre los Primitivos franceses, cuando tanto han hecho para esclarecer y explicar la escuela provenzal dos miembros del Instituto de Francia, tan competentes y documentados como los Sres. Lafenestre y Bouchot, y un crítico como el Sr. Hulin de Loo, cómo han podido olvidarse de la presencia en Avinyó, en 1476, de un pintor catalán y un pintor castellano. Debemos catalanes y castellanos eterno reconocimiento á Lecoy de la Marche, todavía dejado de lado por los Sres. Requin y Bayle, porque cuando se ha tenido por probable que Dalmau saliera de una escuela de Avinyó, que no tiene hasta Froment un maestro de su altura, y se ha hablado de la influencia del arte provenzal en

---

1) Lecoy de la Marche: *Le roi René*, etc. (París, 1875), tomo II, pág. 98.

el catalán, que no aparece en parte alguna, podemos, gracias á Lecoy de la Marche, decir que si el catalán y el castellano no fueron á Avinyó á enseñar á los provenzales, tampoco fueron á aprender: fueron allí á trabajar de su arte, en donde sólo, lógicamente, se podía recibir á quienes pudieran llamarse sucesores de Froment, que desaparece en el preciso momento de sonar en Avinyó el catalán y el castellano.

Entiendo que no hay tal castellano en Avinyó en 1476, sino un artista de lengua castellana y de nación castellana, esto es, un andaluz, un cordobés salido de la escuela de Barcelona con el catalán. Creo que esto se aceptará sin discusión. ¿Cuándo salieron? Si ese catalán y ese cordobés se habían comprometido fuertemente por el rey René, está claro que hubieron de seguir sus banderas al retirarse de Barcelona en octubre de 1472. Pudieron también marchar antes á la corte del rey René; pudo éste llamarles para honrar á Barcelona, que tan tenazmente sostenía su bandera, en la persona de sus artistas, como lo había hecho el Condestable, y esto desde julio de 1466, desde su proclamación como rey de Aragón y Conde de Barcelona. Es decir, nuestros pintores pudieron llegar á la corte del rey René dos años antes de que en ella aparezça Nicolás Froment.

Creo que en cualquier tiempo en que se ponga el paso del pintor catalán y su compañero al lado del rey René, como sea antes, años antes de 1476, no habrá discusión, y la habría poniéndoles en Avinyó de primera entrada en 1476, porque para este año no hay explicación, como no se quiera que el castellano sea el maestro Alfonso.

Decir que más de una vez hemos recorrido la Provenza en busca de los cuadros del catalán y del castellano que en ella pintaron en 1476, casi es inútil. Repetiré que el último viaje ha sido en agosto-septiembre de 1905. ¿Qué he sacado de mis viajes? La convicción de que algo hay en Provenza que puede ser nuestro, que puede ser obra del catalán y del castellano, pero nada tan evidente que haga indiscutible mi convicción.

No puedo decir qué pintor catalán fué el que pasó á Avinyó, pero delante del *San Siffrein* de su Seminario yo recuerdo el *San Liborio* de Cabrera. Es de la escuela de Froment, han dicho



SAN SIFFREIN

Seminario de Avinyó

en Francia del *San Siffrein.* ¿A qué escuela hubieran dado la obra de Cabrera, de encontrarla en Provenza? Díganlo los que estas páginas lean. Lado por lado pongo el *San Liborio* y el *San Siffrein,* y, sin querer sostener que se trate hasta de un mismo modelo, digo que bien pudiera serlo. Por el dibujo, por la gallardía de las figuras, por su naturalismo, nadie recusará la comparación. Si acudimos á la pincelada, á la manera de poner el color, á la técnica pictórica, recordaré que el *San Liborio* lo he dejado en 1450. De ser Cabrera el autor del *San Siffrein* y el pintor del rey René de 1476, cuéntense estos veintiséis años intermedios para su progreso técnico. Cabrera es también de los que desaparecen tan pronto llegamos á conocerlos. Hemos dicho que es el almirante Cabrera quien apellida á los catalanes contra el rey Juan II. El pintor Cabrera pudo comprometerse y emigrar. Por su alcurnia pudo el rey René llamarle á su lado.

Engañaríase quien se imaginara que hay oposición entre la factura del *San Siffrein* y el *San Liborio,* irreductible ó inexplicable. Nada de esto: podrán no ser de una misma mano, pero pudieran también serlo. Yo no quiero insistir, porque com-

prendo que esa intrusión de la escuela catalana en Francia no ha de ser simpática á los patriotas franceses, que escriben libros admirables de crítica artística como el Sr. Bouchot. Nuestra escuela, hasta hoy desconocida, se presenta con pretensiones sobrado grandes para que no se crea necesario moderarlas. Sería hacer demasiado honor á su introductor.



JUAN CABRERA: SAN LIBORIO
Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Otra grande obra anónima provenzal reveló al mundo artístico la Exposición de los Primitivos franceses, y ésta es *La Piedad,* que perteneció al hospicio de Villeneuve-les-Avignon y hoy está en el Louvre. Su mayor elogio lo ha hecho el Sr. Bouchot: «Los flamencos — dice — no tienen nada superior.» Esta cuestión no me interesa. Lo que realmente me importa saber es lo que han dicho de esa gran tabla cuantos la han estudiado, y, al resumir lo que se ha dicho para su atribución, bien me ha de ser permitido reclamar la atención del que leyere para que se vea si salen más justificadas de las plumas extranjeras que de la mía esas identificaciones sobre las

cuales luego se fundan teorías y se derivan escuelas; pues, aun cuando de mayores maestros se trata, ni para mí, ni para mi tiempo, pasa lo del *magister dixit.* A todos se nos deben exigir iguales pruebas.

Tócale el primer puesto en Francia al Sr. Lafenestre, quien, delante de la famosa tabla, después de ponderarla cuanto se merece, exclama: «Por desgracia desconocemos el nombre del pintor». Buscando á quien atribuir dicho cuadro, entiende que tiene títulos bastantes Juan Changenet de Langres, llamado el Borgoñón, que repartía su tiempo entre Dijón y Avinyó. Pero lo que nos faltan precisamente ahora son esas tablas de Changenet reveladoras del arte de *La Piedad.* En el capítulo VI, dedicado á los pintores de los Duques de Borgoña, no encuentra ocasión el Sr. Lafenestre para dedicar á Changenet una sola línea. Se cita á éste al hablar de la escuela de Avinyó[1] y de *La Piedad,* su obra caudal. ¿Es, pues, que se da por ínterin á Changenet, sólo porque de éste se sabe que tuvo varios ó muchos encargos y fué casado con una aviñonesa? Cuando se atribuyó á Charton, el autor de la *Virgen de la Misericordia* del Museo Condé, se hizo atraídos por lo patético de su composición; pero el Sr. Lafenestre ya nota la imposibilidad de la atribución por su diferente factura. La *Virgen de la Misericordia* se distingue por su factura *légère, mince:* la otra, por su *exécution puissante, grasse, colorée, intense*[2].

Ha sido el Sr. Bouchot quien ha indicado á Charton como posible autor de *La Piedad* de Avinyó. Pero el Sr. Bouchot también ha indicado la misma posibilidad para el limosino Villate, lo que no se comprende aun no siendo él de los que «no están lejos de atribuir á Villate el retablo de Boulbon», hoy en el Museo del Louvre, que él da á Charton[3], pues es de toda imposibilidad llegar por el retablo de Boulbon á *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon.

Pero ¿qué opina el Sr. Bouchot del arte, del estilo, de la gran tabla de *La Piedad?* «Seguro estoy — dice — que flamenco

---

1) Página 46.
2) Página 48.
3) BOUCHOT: *Les Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 255.

alguno pudo elevarse á tal altura, que italiano alguno era capaz de expresar tal dramatismo, sin frases, sin lo *terribile* querido de los ultramontanos, y, sobre todo, que ni unos ni otros poseían *une matière aussi «peintre»* por su tiempo»[1].

Dice todavía: «Se habla en estos momentos, á propósito de ese cuadro, de España. Pero un *graffito* del tiempo, inscrito al cuchillo en el marco, da el nombre *Honorat Rousset.* ¿Se trata del pintor ó del sacerdote representado?»[2] Ya hablaremos del *graffito;* pero como éste nada decide, lo que resulta es que, contra esa atribución á España de *La Piedad,* nada dice el Sr. Bouchot. ¿A quién se alude en las anteriores líneas?

Un perito, un conocedor, D. Jorge Hulin de Loo, que estudió la *Exposición de los Primitivos franceses desde el punto de vista de la influencia de los hermanos van Eyck en la pintura francesa y provenzal*[3], secretario de la «Exposition des Primitifs flamands», dice de *La Piedad* que, si no era la más perfecta de las obras expuestas, era la que causaba mayor impresión. La «impresión general—añade —es intensamente patética, poseída de una religiosidad apasionada, *que hace pensar en España mejor que no en Francia ó Italia*». «Tiene *La Piedad* del hospicio de Villeneuve una importancia histórica considerable: nos revela una *nacionalidad artística.* El arte que representa es muy típico, muy característico: tiene un fuerte sabor del país. Es la prueba decisiva de que este arte de Avinyó es francamente distinto del de la Francia real, de Tours ó de París.» Busca el Sr. Loo los antecesores de ese arte nacional, y dice que es imposible dejar de comparar *La Piedad* con *la Virgen de la Misericordia,* que á la sazón se estimaba perdida, y de la cual él hablaba por una litografía que le había enseñado D. Enrique Bouchot, director de la Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional de París. Mostróme á mí éste una fotografía del cuadro del Museo Condé, ya descubierto el cuadro, y yo no he de negarlo: sin las diferencias de factura, la filiación no sería imposible, pero no sin dejar de observar yo que el dramatismo no se ve por ningún

---

1) Idem idem, pág. 251.

2) Idem idem, pág. 251, nota 2.

3) Hulin de Loo: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provenzale* (Bruselas, 1904).

lado en la *Virgen de la Misericordia,* y que es esta nota altamente dramática lo que al Sr. Loo, estimándola característica, le ha hecho pensar en el arte español[1].

«¿Qué edad tiene esa pintura?», se pregunta el Sr. Loo, y se contesta en los siguientes términos: «Faltos de elementos determinantes, no es fácil fecharla. Yo pienso que M. Bouchot tiene razón colocándola *hacia el centro de la segunda mitad del siglo XV.* Sería, por tanto, casi contemporánea del gran tríptico de Nicolás Froment»[2]. Es decir, traduciendo el texto citado en cifras, la obra sería del año 1475. En las fotografías de la casa Goudard, de París, se le ha dado el año 1470. Para mí lo que resulta de todas estas fechas es que *La Piedad* se pone en la época en que aparecen en Barcelona los cordobeses y en Avinyó el pintor catalán y el pintor castellano.

Pero ¿qué ha producido la escuela catalana que explique *La Piedad* aviñonesa? A esto contesto: la *Adoración del cuerpo de Jesús,* de Benito Martorell, de la cual tenemos, para mí indudablemente, una repetición de los días que historiamos.

Presentóse fuertemente restaurada y barnizada esta repetición en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona por el Sr. Cerdá, no siendo posible negar que no sea pintada al óleo; pero desde luego, comparada la repetición del Sr. Cerdá con la *tabla de los Diputados* (véase página 192), la repetición acusa una mano diferente, un procedimiento artístico diferente, un empleo del color, un modelado y unas sombras que revelan una época posterior, como no se mantenga para Benito Martorell esa repetición para los últimos días de su vida (1453).

Habiendo cargado á Benito Martorell con la paternidad del *retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona, no siento ganas de dejarle esa repetición; y como quiera, pues, que tengo un Bernardo Martorell que por su nombre y fecha de su aparición tengo derecho á relacionarle íntimamente con Benito, yo he de creer posible esa repetición de la *Adoración del Cuerpo de Jesús* por Bernardo, y para la segunda mitad del siglo XV.

---

1) Obra citada, págs. 47 á 50.

2) Ídem ídem, pág. 49.





BERNARDO MARTORELL, SEGÚN BENITO MARTORELL: ADORACIÓN DEL CUERPO DE JESUCRISTO

Propiedad de D. Alejandro Cerdá, Barcelona

Bernardo Martorell suena á los cinco ó seis años de haber fallecido Benito, que pudo ser su padre. En el año 1459 se encarga de pintar la cera del gremio de Freneros con motivo *de las solemnidades de Semana Santa*[1]. Luego en los Manuales del notario Francisco Tarrassa, que lo fué de dicho gremio, le encuentro formando parte de la Junta del mismo en 2 de abril de 1467 y 12 de abril de 1468. Su última mención, para mí, es la de 24 de mayo de 1479, y se puede ver en el protocolo de dicho año del notario Ginebret Dalmau. Pertenece, pues, de lleno, Bernardo Martorell, á la época de la aparición de *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon, á la época de la aparición de los cordobeses en Barcelona. ¿No era Bernardo sino un artista capaz de reproducir la tan celebrada obra de su padre? Aun así, en forasteros, en gentes aficionadas á la escuela de la expresión, Bernardo Martorell pudo ejercer influencia, y ésta por sí sola la había de producir, y honda, la obra de Benito, que íntegra entonces se conservaría en la Diputación de Cataluña.

Cuando podemos poner al lado de *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon la obra de los Martorell, y, para después de *La Piedad* citada, *La Piedad* del por un momento conocido del mundo artístico como Bartolomé Roux, Bartolomé Bermejo, no creo que nadie pueda disputarnos un cuadro con antecedentes en Cataluña; antecedentes que no ha sido posible encontrarle en Francia, en Flandes, en Italia ni en Provenza. Y no sólo le encontramos antecedentes gráficos, pictóricos, sino maestros conocidos, y un maestro posible.

Repítese en la tabla de los Martorell cuanto de *La Piedad* ha dicho el Sr. Bouchot. El dramatismo está por los Martorell expresado sin frases, sin gestos, sin el *terribile* del ultramontanismo. El dolor expresado es grande, pero está contenido: de aquí lo patético de la composición, que llega á lo hondo. Hasta qué punto había y hay en la tabla de los Martorell materia pictórica, lo dice claro nuestra reproducción. Jugo, pastosidad, color, solidez y sencillez, todo se encuentra dentro de una composición patética, de la cual ya sabrá distinguir el inteligente las

1) Archivo de la cofradia de Freneros: *Llibre de rebudes de 1459*.

exageraciones y aun deformaciones debidas á la impericia del restaurador Planella.

Ahora bien: ¿qué diríamos de Bernardo Martorell si se nos hubiese revelado con una tabla como la del Sr. Cerdá, al encontrarnos delante de *La Piedad* aviñonesa, hay que repetirlo hasta la saciedad, inexplicable por otras escuelas que no sean la nuestra? Pues diríamos que Martorell era el autor de *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon. Y diríamos que merecen ser comparados los ángeles de la tabla de Martorell con el ángel de *La zarza ardiendo,* y hasta podríamos adelantarnos á decir que el *Ángel abrazado á la Cruz* es de la propia familia del *Ángel* de Froment. Añadiríamos que si la tabla aviñonesa se pintó en 1470, se hizo cuando en Barcelona reinaba el rey René, y que si se da por pintada en Barcelona y luego llevada á Avinyó, con esto se explicaría que su arte no hiciera escuela en Provenza. Y también, de haberse pintado en Avinyó, se explicaría que no hubiese hecho escuela por su sentido pietista, contrario al temperamento suave y plácido del provenzal.

Si en Francia se abandona la busca y rebusca de obras que expliquen en Provenza la aparición de una obra tan patética como realista cual es *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon, surgirá entonces claro su extranjerismo, y entonces, confesado por todos lo dicho por el Sr. Hulin de Loo, un flamenco, que *La Piedad fait songer à l'Espagne plutôt qu'à la France ou à l'Italie,* se dará á España tan grande obra; y, al dárnosla, como no la podrán reclamar ni Portugal, ni Castilla, ni Andalucía, ni Valencia, ni Aragón, se convendrá en que la famosa *Piedad* salió de la escuela catalana, y, encontrándose en ésta con la obra de Martorell, se dirá que, si no está probado que sea de Bernardo, es de su escuela; y, en vista de la gran *Piedad* de Bartolomé Bermejo de la Catedral de Barcelona, que es éste su autor.

Justificaría su filiación catalana la comparación con *La Piedad* de la puerta de este nombre de la Catedral de Barcelona, que aquí reproducimos á dicho efecto, reservándonos hablar de ella para más adelante. La escultura y la pintura se dirá, quiero creerlo así, que pertenecen á una misma escuela, y esto por el momento basta á mi determinación.



Bartolomé Bermejo: La Piedad de Villeneuve-les-Avignon

Louvre, París

Pero en *La Piedad* de Villeneuve-les-Avignon hay un *graffito,* esto es, una inscripción trazada con una punta dura en el marco del cuadro, y al lado, y á la altura de la cabeza del sacerdote orante y donante. Esta inscripción, revelada por el señor



La Piedad de la puerta de su nombre de la Catedral de Barcelona

Bouchot, dice *Honorat Rousset.* De esta inscripción dice el Sr. Bouchot que «es del tiempo» *(loc. cit.).* No comprendo esta aseveración, que hará pensar, al que esto lea y vea la reproducción de la tabla, que está escrita ó en caracteres cursivos góticos ó en monacales, como los de la orla. Nada de esto. La inscripción está en hermosas letras romanas del siglo de Augusto, aun cuando

trazadas á la ligera, esto es, sin miramiento alguno. Cierto que este alfabeto no era desconocido de los miniaturistas de la época, pero no era el corriente. Aun el francés Jerson no lo había inventado para uso de venecianos en la imprenta en 1470. Sin distingos ni reparos, el *graffito* en cuestión se ha de reputar del siglo XVI.

¿Qué intención pudo tener el que lo escribió? ¿Quiso conservar el nombre del donante ó el del pintor? ¿Sabía de oídos ó de otra manera que uno ú otro se llamaba *Honorat Rousset?* ¿Tradujo un nombre extranjero al provenzal de la inscripción?

En abril del año pasado 1905 se publicó en la *Gazette des Beaux-Arts,* de París, un artículo firmado por el Sr. H. Cook, quien tradujo la firma latina del mismo *Bartolomeus Rubeus,* y en su consecuencia dijo que el cuadro lo había pintado Bartolomé *Roux*. Ahora bien: *Roux* y *Rousset* son un mismo nombre, éste en diminutivo. ¿Que hay aquí más que una coincidencia fortuita? Puede que sí: Roux y Rousset son apellidos bien conocidos en Francia. Pero el caso es que, habiendo hecho notar el Sr. Casellas, en *La Veu de Catalunya,* que el *Bartolomeus Rubeus* se traduce por *Bartolomé Bermejo* en castellano, y que este Bartolomé Bermejo es bien conocido, en Inglaterra y en Francia no ha habido oposición en dar á Bartolomé Bermejo el cuadro, que antes se había dado al pintor francés desconocido Bartolomé Roux. Dígase ahora: ¿si el autor del *graffito* de *La Piedad* hubiese traducido del castellano al francés el apellido *Bermejo,* no era posible que, considerándole como un diminutivo, lo tradujese por *Rousset?* ¿Son todo esto sutilezas? Por lo menos no quiero que lo sean, ni tengo por qué sutilizar, desde el momento que no podría decir que fueran uno mismo Honorato y Bartolomé Bermejo. Ello es, sin embargo, que yo estoy buscando el pintor castellano que pintó *imágenes de santos* para el rey René, que ya he dicho que debía entenderse por castellano un hombre de lengua castellana, y este hombre había de ser un cordobés, porque sólo de esta escuela podía salir — como castellano — un pintor digno de ser empleado por el rey René. Así, pues, yo no puedo, de buenas á primeras, admitir que no se haya traducido, bien que mal, Bermejo por Rousset. ¿Me empeñaré en sostenerlo?

No: porque puede muy bien ser que el Honorat Rousset sea el orante.

Si, esto dicho, volvemos á la obra pictórica, ésta, ó yo me equivoco mucho, ó ha de volver ahora más nuestra que antes, por lo mismo que hemos podido acercarla á Bartolomé Bermejo, y á éste ha de dejársele en ínterin se vea más claro, ya que, falto de antecedentes, no puedo decir que el repetidor Bernardo Martorell hubiese nacido para tanto.

No hemos dicho todo lo que puede decirse en favor de Bermejo como autor de la tabla de Villeneuve-les-Avignon. Al hablar de su *Piedad* barcelonesa volveremos sobre lo dicho, notando la otra *Piedad* que bien pudo salir de su lápiz, ya que no de su pincel, pues se trata de una obra escultórica.

Pero en el Museo Calvet, de Avinyó, hay una tabla pintada por los dos lados, tal vez puerta de algún díptico ó tríptico, que el Sr. Cook atribuye á Bermejo. Si admitimos que fuera suyo, la presencia de Bermejo, ya constatada en Avinyó, fortificaría la creencia de ser suya *La Piedad* aviñonesa; y como ya serían tres las obras suyas en Avinyó, y la tabla del Museo Calvet supone otras *imágenes de santos*, yo no dudo que no se tuviera por cierto que el pintor castellano del rey René de 1476 fuera otro que Bermejo.

Quien escapa á todas las conjeturas es el pintor catalán. Cabrera, Huguet, Pablo Vergós, pudieron trabajar temporalmente en Avinyó; pero este supuesto nada resuelve: indicada la presencia en Avinyó de un pintor catalán, no quiero creer, en estos tiempos de restauración del espíritu catalán, que no haya quien no tome á empeño y á gloria el descubrirle.

CAPÍTULO VI

LOS CORDOBESES EN LA ESCUELA CATALANA

II. — BARTOLOMÉ BERMEJO

Explícase lo inexplicable admitiendo una emigración de artistas cordobeses á Barcelona para la construcción del monasterio de San Jerónimo bajo la protección de Pere de Tous *el Mozo*. Aunque esta emigración creo que la justifican la presencia de Jaime y de Alfonso de Baena, si con ellos no hacemos venir á Bartolomé Bermejo, ó no convenimos en que éste vino á sus instancias, el misterio de la presencia en Barcelona de Bermejo desde 1490 al 1495 inclusives no tiene explicación de ninguna clase. Vino entonces porque vino, vino á estudiar aquí y aquí se quedó y murió; porque lo raro del caso es que, si no sabemos cuándo y cómo vino, tampoco sabemos cómo y cuándo se marchó.

Piferrer fué quien descubrió á Bermejo: él es el primero que revela al mundo la existencia de un grande artista que aun espera el universal reconocimiento de su mérito, gracias á lo poco hasta aquí hecho para levantar su memoria.

Débese *a priori* dar una explicación del silencio que se hizo alrededor de un hombre de gran mérito: ¿cómo, de quien tiene á honra recordar en Barcelona que es cordobés, Pacheco, no encontró rastro alguno, ya que en su *Arte de la Pintura* ni siquiera le nombra? No estaba tan lejos Pacheco de la época de Bermejo para que se pueda creer que se hubiese extinguido en Andalucía el recuerdo del ilustre hijo de Córdoba. ¿Sería que Pacheco sa-

crificó la memoria de Bermejo por la rivalidad viva entre las escuelas de Córdoba y Sevilla? Lo cierto es que el erudito Pacheco, que tantas y tan interesantes noticias da de los pintores andaluces, no olvidando á Sánchez de Castro, tal vez por dársele como jefe de la escuela sevillana, no hace mención alguna de Bermejo. El moderno historiador de la escuela cordobesa, Sr. Ramírez de Arellano, tampoco ha ilustrado la vida y obra de Bermejo, pues sólo ha podido, como el Conde de la Viñaza en sus *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez,* reproducir lo que aquí se había escrito del artista cordobés. Si creyéramos al Sr. Casellas, deberíamos decir que otro de sus conciudadanos, Jusepe Martínez, también ignoró su existencia; pero yo no sé de dónde ha sacado, pues no lo dice, el Sr. Casellas, que Jusepe Martínez fuera «de la provincia de Córdoba», como dice en su artículo *Una taula d'un pintor d'aquí atribuída a l'art francès*[1]; pues, de haber leído el Sr. Casellas la obra de Martínez que cita, leyera en la pág. 39 el extracto de una acta notarial de 1648 que con mayor extensión publicó el Sr. Conde de la Viñaza, de la cual resulta que era «Jusepe Martínez natural y nacido en la presente ciudad de Zaragoza, de edad de cuarenta y siete años, poco más ó menos; que su arte y profesión es pintor, y que lo es de la Magestad del Rey Nuestro Señor», «hijo legítimo y natural de Daniel Martínez, pintor, de nación flamenco, y de Isabel de Lurbe, natural de la Villa de Egea, etc.»[2].

Ni Palomino, ni Ponz, ni Ceán Bermúdez, conocieron á Bermejo. Este, como hemos dicho, renace en 1839 gracias á Piferrer, que le presenta como autor de *La Piedad* y de la vidriera de la capilla bautismal de la Catedral de Barcelona.

Hasta la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 Bermejo era sólo conocido por su cuadro de *La Piedad,* pues su *Santa Faz* del Museo Episcopal de Vich la había dado el señor Casellas á Durero, por mor de su sistema de derivar el arte catalán del cuatrocentismo de la escuela alemana; sistema en que

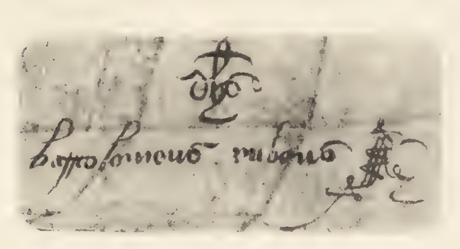
---

1) *La Veu de Catalunya* de 5 de agosto de 1905.

2) Martínez: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura,* edición Carderera (Madrid, 1866), pág. 39.

aun se afirma á raíz de confesar su equivocación en el citado artículo de *La Veu,* pues ahora, no pudiendo dar la *Santa Faz* al gran hijo de Nuremberg, convierte á Bartolomé Bermejo en un propio maestro nurembergués.

Conocemos hoy de Bermejo otra obra documentada, puesto que lleva su firma. Trátase de un *San Miguel* de la colección del Sr. Varnher, de Londres, dada á conocer en la *Gazette des Beaux Arts,* de París, en abril de 1905, por el Sr. Cook, quien, traduciendo la firma latina del cuadro *Bartholomeus Rubeus* por Bartolomé Roux, hacía de éste un pintor del mediodía de Francia. Salió al encuentro de esta traducción el Sr. Casellas en su citado artículo,



diciendo que debía traducirse el nombre por el de Bartolomé Bermejo, rectificación que sin protesta aceptó el Sr. Cook, quien, de haberle cegado el amor propio, hubiera sostenido su lectura, pues no quita que no pudiera haber existido un Bartolomé Roux por haber existido un Bartolomé Bermejo, pues lo que había de decidir la cuestión eran las condiciones técnicas del *San Miguel;* condiciones que nadie ha discutido, por no conocer el Sr. Cook la obra indubitable de Bermejo, ni haber conocido el Sr. Casellas el *San Miguel* de Londres; condiciones que tampoco puedo yo discutir por encontrarme en el mismo caso del Sr. Casellas.

Juzgando por la fotografía publicada por el Sr. Cook, fotografía que, gracias á la amabilidad de este señor, que me la envió, reproduzco á mi vez, creo que se puede dejar á Bermejo el *San Miguel,* no por la figura del Arcángel, en la que hubiera sido imposible ver la menor huella del dibujo realístico de Bermejo, sino por la del donante, cuya cabeza doy ampliada para que se compare con la del canónigo Desplá del cuadro de *La Piedad* de Barcelona. De modo que, de no haber el tal donante en el *San Miguel,* yo hubiera podido sostener que, no habiendo nada en el *San Miguel* del Sr. Warnher de lo que conocemos en *La Piedad* y en la *Santa Faz* de Vich, no se podía ni debía admitir



BARTOLOMÉ BERMEJO: CABEZA DEL CABALLERO DEL SAN MIGUEL
Colección del Sr. Warnher, Londres

que aquel afeminado arcángel hubiera en tiempo alguno nacido de la paleta realista de Bermejo.

Como se dice vulgarmente, no tiene precio el *San Miguel* para el descubrimiento de la obra de Bermejo, por lo mismo que nos revela la potencialidad de un artista que le permite en una obra en que se codean lo ideal y lo real tratar una y otra modalidad como en pintura se requiere, que en *La Piedad* de Barcelona no se da tal contraste, que un mismo pincel se ve que podía pasar sin violencia del retrato pasivo á la expresión fuerte, barroca, del dolor. Así, cuando el Sr. Cook, al rectificar su artículo de la *Gazette des Beaux Arts*, en *The Burlington Magazine*, acepta y presenta como de Bermejo la *Santa Engracia* de la colección Somzée, hoy en la del Sr. Gardiner, en Boston de los Estados Unidos, no se puede rechazar de plano su restitución, porque nada se opone á que sea autor de la *Santa Engracia* quien lo fué del *San Miguel* del Sr. Warnher. Y todavía se adelantó á más el Sr. Cook, pues ya en la *Gazette des Beaux Arts* reclamó para *Bartholomeus Rubeus* el *San Miguel* del Museo Calvet de Avinyó, el cual se lleva consigo *La Anunciación* del dicho Museo, pues está pintada al reverso del *San Miguel*.

Sin firma los dos cuadros de Avinyó y la *Santa Engracia*, sin ninguna de aquellas características que podremos señalar como de Bermejo, es posible que no haya acuerdo en las atribuciones propuestas por el Sr. Cook.

Fijóse por primera vez la atención de la crítica artística en la *Santa Engracia* cuando este cuadro se expuso en la Exposición de la New-Gallery de Londres en el invierno del año 1900. Dos críticos eminentes, dos hombres de gran autoridad por su saber y erudición, hablaron de la obra, el doctor Friedlaender, en el *Repertorium fuer Kunstsvissenschaft*, y el Sr. Weale, en la *Revue de l'Art chrétien*. Como sienta bien á los maestros, el doctor dijo: «A la escuela española, y para 1480, pertenece la figura de Santa Elena, casi de tamaño natural, procedente de la colección Somzée y presentada como obra de la primitiva escuela flamenca» [1].

1) «Der spanischen Schule und der Zeit um 1480 gehört die fast lebensgrosse Figur der hl. Helena an, die de Somzée unter der Bezeichnung «early flemish School» aus-

Un mes después, en mayo, D. W. H. James Weale, al reseñar la dicha exposición, citaba en primer término, de los cinco cuadros que estimaba extranjeros á la escuela neerlandesa, «la muy notable figura, de tamaño natural, de una santa (16), vistiendo un traje de brocado carmesí y oro guarnecido de armiños y manto de terciopelo azul; de pie delante de un trono adornado con incrustaciones, llevando una palma y un clavo, y en la cabeza rica corona, lo cual nos asegura que se trata, ciertamente de Santa Engracia y no de Santa Elena. Ese interesante cuadro debe ser obra de uno de los artistas alemanes establecidos en Zaragoza al principio del siglo XVI» [1].

Tenemos, pues, que mientras un alemán tiene por española la *Santa Engracia,* un flamenco la tiene por alemana; que mientras el primero la fija sobre 1480, el segundo la pone á principios del siglo XVI, ó sea treinta años más tarde; y esta disparidad se da en maestros reconocidos de la crítica y de la erudición artística. Si para decidir sumamos autoridades, diremos que estiman española la *Santa Engracia* los Sres. Friedlaender, Phillips y Cook; de la opinión del Sr. Weale no conocemos otro. Tampoco conocemos maestro alemán alguno en Zaragoza á principios del siglo XVI.

Sabemos la opinión de D. Claudio Phillips por haberla recordado el Sr. Cook en su artículo de *The Burlington Magazine,* en 13 de diciembre de 1904, en *Daily Telegraph,* quien la emitió á propósito de la Exposición de «The Fine Arts Burlington Club» del invierno de 1904, y con motivo de la presentación del *San Miguel* de *Bartholomeus Rubeus,* dicho señor dijo que «era probablemente de mano de éste la santa entronizada, últimamente en la colección Somzée, y ahora en América» [2].

---

gestellt halte» (Núm. 16).—Friedlaender: *Die Leihausstellung der New-Gallery in London,* Januar-Maerz 1900. *Hemptsaechlich niederlaendische Gemaelde des XV und XVI. Jahrhunderts,* en *Repertorium fuer Kunstsvissenschaft* (Berlín, 1900), abril, tomo XXIII, pág. 258.

1) James Weael: *Exposition de pintures des maîtres neerlandais anterieurs à la Renaissance à la New-Gallery de Londres.* En la *Revue de l'Art chrétien* (Lille, 1900), V serie, tomo XI, pág. 258.

2) «M. Claude Phillips, suggested that another example of the same kind, and probably by the same hand, was to be seen in the female saint enthroned, lately in the Somzée collection, and now in America». — H. Cook: *Identification of an early spanish Master,* en *The Burlington Magazine* (Londres, 1905), noviembre, t. VIII, pág. 129, col. I.



BARTOLOMÉ BERMEJO: SAN MIGUEL
Colección del Sr. Warnher, Londres

Quiero creer que el Sr. Weale tuvo por de mano alemana la *Santa Engracia,* porque no era bastante flamenca para llamarla flamenca, y por desconocer nuestra escuela catalana, lo que no decimos en su agravio, puesto que nuestra escuela es hasta hoy punto menos que desconocida en Europa. Habiendo dicho señor identificado la imagen representada en la tabla, encontrándose con una *Santa Engracia,* santa local, puramente zaragozana, por lo que tiene la tabla de un arte que él no conocía en España, ni históricamente en Aragón y Cataluña, supuso ese maestro alemán pintando en Zaragoza, y esto cuando por el tiempo en que él pone la tabla tenía en Aragón un maestro de gran renombre, al pintor de los Reyes Católicos, á Pedro Ponte ó de Aponte.

Tiene para la cuestión Bermejo, en verdad, poca ó ninguna importancia la cuestión de tiempo, por lo mismo que pudo pintar la *Santa Engracia* lo mismo si la dejamos sobre 1480 que si la dejamos sobre los primeros años del siglo XVI, pues es de creer que estos primeros años pudo vivirlos Bermejo, ya que le encontramos en 1495 en Barcelona trabajando por su Catedral. Interésanos la fecha para la cronología de la obra de Bermejo, y dicho se está que para averiguarla. Llama desde luego la atención el singular tocado de la *Santa.* ¿Tiene éste antecedentes? ¿En dónde, en qué tiempo? Hasta aquí nada parecido se ha visto en la pintura catalana, lo cual desde luego nos lleva á creer que no se pintaría en Barcelona. Buscando y rebuscando algo parecido, sólo en Viollet-le-Duc veo la posibilidad de señalar su moda para la última decena del siglo XV. Así, lo mismo podría ser la obra de 1490 que de 1500. Pero, en punto á modas, es muy difícil decir, fijar exactamente las fechas de su entrada y total desaparición. ¿Fijóse el señor Weale en el sillón ó trono para fechar el cuadro? Cierto, el sillón parece tener poca cosa de gótico. Precisamente en 1480 es cuando Enrique Egas principia la construcción del bello colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid, que consagra el triunfo de la arquitectura plateresca, estilo que muy pronto había de dejar en Zaragoza obras notabilísimas. ¿Qué queremos decir con esto? Que si la *Santa Engracia* se pintó en Zaragoza, bien pudiera ser que el mobiliario, anticipándose, como era natural, á la arquitectura, hubiera ya adoptado formas propias del nuevo estilo.

Estoy lejos de negar que no me sugestiona el trono del cuadro: una *Santa Engracia* se me figura que hubo de pintarse en Zaragoza. Si de Bermejo tuviéramos una biografía más completa y por ella resultara que no hubo probabilidad de que pintara en dicha ciudad, yo creo, tratándose de una *Santa Engracia,* que no se podría rechazar la paternidad de la obra á Pedro Ponte ó Aponte. Porque, ¿qué vemos en la *Santa Engracia* que sea de Bartolomé Bermejo?

Ingeniosa es la prueba de D. Heriberto Cook. Poniendo de lado, en *The Burlington Magazine,* reducidos al mismo tamaño, como lo hacemos á nuestra vez, el *San Miguel* y la *Santa Engracia,* parece, como él dice, *clearly* que uno y otro cuadro son de Bermejo. Las dos cabezas parecen salidas de un mismo modelo, y, por lo que de su factura permite juzgar una fotografía, parece la misma. Como los Sres. Phillips y Cook escribían teniendo presente entrambos cuadros, claro está que las remembranzas de su color y colorido podían contribuir á la evidencia que afirma rotundamente el Sr. Cook.

Nada han dicho, que sepamos, sobre esta identificación los Sres. Friedlaender y Weale; nada ha dicho el Sr. Casellas; pero, por lo que dijo sobre la atribución del *San Miguel de Avinyó* á Bermejo, propuesta por el Sr. Cook, nos parece que rechazaría la *Santa Engracia* por no ver en el plegado del vestido y manto de la santa un solo pliegue *francón;* en cambio, tal vez admitiría que andan de acuerdo en el plegado el *San Miguel de Avinyó* y la *Santa Engracia.*

Para el Sr. Casellas, «si dos *Sants Miquels* hi ha en el món diferents, són el de Londres y el d'Avinyó. L'arcàngel del museu d'Avignon es un tipo enterament meridional, rioler, placèvol, *d'aires gàlics,* d'estarrufada cabellera, y vestit ab mantell de grans plecs airosos, onejants, com vela inflada pel vent; mentres que l'arcàngel de *Bartholomeus Rubeus* es un tipo completament del Nord, hermós però sever, aristocràtic y reconcentrat, d'acortinada cabellera, y habillat ab un mantell de plecs angulosos, ximicats, propris de les escoles de Flandes, de Brabant, de Franconia, de Suabia, de totes les septentrionals.»

Repítese aquí de nuevo lo ocurrido con la *Santa Engracia,*



Bartolomé Bermejo: Santa Engracia
Colección del Sr. Gardiner, Boston, E. U.



BARTOLOMÉ BERMEJO: SAN MIGUEL

Museo de Avinyó, Francia



BARTOLOMÉ BERMEJO: LA ANUNCIACIÓN
Museo de Avinyó, Francia

en donde hemos visto á un alemán dar el cuadro á España y á un flamenco darlo á Alemania. Ahora el Sr. Casellas descubre *aires gálicos* en el *San Miguel de Avinyó,* mientras un gálico, el señor Lafenestre, ve como los ingleses, un meridional, un italiano, un milanés ó florentino.

Presentáronse en la «Exposition des Primitifs français» de 1902 el *San Miguel,* y, por consiguiente, *la Anunciación* del Museo Calvet de Avinyó, como obras de la escuela provenzal, y dijo del *San Miguel* el Conservador del Louvre: «*Ce Saint Michel se profile toujours, comme ses frères ainés des XIVe et XVe siècles, si nombreux chez nous, sur un fond isolant de riche tenture;* c'est la même vigueur leste et mâle, la même vivacité d'attitude victorieuse et de geste menaçant que dans nos vieux bois, pierres, marbres ou enluminures; mais le beau prince, le prince charmant, s'est encore assoupli, affiné, modernisé, au contact des cours italiennes. Son équipement est d'un bon armurier lombard; ses longs cheveux, bouclés et soyeux, *et sa physionomie aristocratique révèlent sa parenté avec les sveltes adolescents, mondains et tendres, au sourire femenin, de Florence et de Milan. Ce n'est plus seulement l'Italie qui nous gagne:* c'est nous qui allons la chercher...» etc. [1].

Queda, pues, repudiado por un galo el galo *San Miguel de Avinyó,* según el Sr. Casellas, y el Sr. Lafenestre reconoce también en aquél su continente aristocrático, que confesarán todos los lectores. Si á esto añadimos que los ingleses, gente septentrional, estuvieron todos de acuerdo, como dice el Sr. Cook, en ver en dicho ángel á un meridional, yo no sé cómo en contra de su opinión hasta interesada pueda prevalecer la del Sr. Casellas.

Resta la cuestión del plegado, y la contradicción en este punto es evidente. Pero cabe observar que siendo del andaluz Bermejo el *San Miguel,* que lleva un manto plegado más ó menos á lo flamenco, el cordobés pudo un día repudiar ese tópico extranjero y pintar como se pintó en Barcelona siempre menos por Dalmau, esto es, con franca repulsión de ese plegado artificial y barroco. Por cuanto no tenía dicho plegado nada de cordobés ni nada de catalán, pudo Bermejo repudiarlo tan pronto entrase en

1) LAFENESTRE: *L'Exposition des Primitifs français* (Paris, 1904), pág. 68.

un centro artístico en donde no hubiese cuajado la moda flamenca; y que aquí el plegado flamenco, lo mismo que el plegado franconiano, no fué nunca asimilado, lo enseña, en primer término, los pocos ejemplos que pueden citarse, y en segundo término el que á veces en un mismo retablo, como en el de *Santa Tecla y San Sebastián* del claustro de la Catedral de Barcelona, vemos á un mismo pintor ó á dos pintores ensayarse en el mismo, uno con éxito, el otro fracasando. Ejemplos, en el citado retablo, el manto de Santa Tecla y el vestido de la santa en el cuadro de su martirio. Luego volveremos sobre el particular de ese plegado franconiano, puesto de moda por los grandes tallistas flamencos y alemanes.

Si el *San Miguel* y *La Anunciación* de Avinyó se quieren reducir al siglo XVI, nada tan fácil de lograr ante aquellos que dicen que toda decoración ó construcción arquitectónica del renacimiento ó del romano pertenece á dicho siglo. Pero de sobra se sabe que en pintura el renacimiento se adelantó á la adopción de este estilo en muchos países. En todas partes fueron los pintores sus propagadores, para quienes tenía el estilo, aparte la novedad, la ventaja de ahorrarles tarea en los interiores y de proporcionarles, además, un dato de época para las escenas del Nuevo Testamento. Si con esto explicamos el fondo arquitectónico de *La Anunciación* de Avinyó, no se entienda que esta explicación sea necesaria para explicar la obra como de Bermejo; porque si la última noticia que tenemos de éste es de 1495, cuando la primera es de 1490, dicho se está que Bermejo pudo alcanzar un tiempo en que ya fueran anticuados y arcaicos los fondos góticos.

Los cuadros de la Catedral de Barcelona y del Museo de Vich están pintados al óleo; del *San Miguel* del Sr. Wanher nada nos consta; tampoco sabemos nada para la *Santa Engracia;* los dos de Avinyó los creo pintados al temple. Que Bermejo pintaba á la vez al óleo y al temple, esto lo hemos de creer lo más natural, lo primero por ser el procedimiento nuevo; lo segundo, por ser el tradicional. Véase en nuestros documentos el poco caso ó aprecio que en la escuela catalana, y por consiguiente en Cataluña, se hizo del pintar al óleo. En el citado



Bartolomé Bermejo: Santa Faz
Museo Episcopal de Vich

retablo de *Santa Tecla y San Sebastián* el cuadro central está al temple, y al óleo los de los lados.

Ahora, á mi vez, partiendo de una obra conocida de Bermejo, he de ver si son suyas otras tres, para cuya filiación ciertamente tengo más facilidades que el Sr. Cook, ya que se trata de tres representaciones de la Santa Faz.

Tenemos en Vich, en su Museo Episcopal, una *Santa Faz* que había dado el Sr. Casellas, á causa de su sistema teutónico, nada menos que á Durero. Vino la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902 y, encontrándose poco menos que frente á frente la *Santa Faz* y *La Piedad,* «va poder-se comprovar, com qui diu espontaniament», que uno y otro cuadro eran de un mismo autor, de Bermejo. Esto dice el propio Sr. Casellas en su citado artículo de *La Veu de Catalunya* de 3 de agosto de 1905. Pero añade, en descargo de su error: «Ademés, resulta tant arriscat sempre això de les atribucions per analogia d'estil, de tècnica, de sentiment, quan l'obra anònima y indocumentada no's pot posar davant d'una altra o d'unes altres que no ofereixin cap dubte d'autenticitat!» Así es; pero aun la comparación se ha de hacer con obras de un mismo tiempo ó poco distantes unas de las otras, pues yo no creo que nadie acertara á ver en la *Escuela de Atenas* al autor del *Sponsalizio*. Esto hemos indicado varias veces, y ahora lo repetimos por lo mismo que también el Sr. Dimier, tomando pie de la errónea atribución del *San Miguel* del señor Warnher á Fouquet, hecha por el Sr. Cook, protesta contra esas atribuciones hechas por semejanzas y analogías de pura apreciación subjetiva, que sólo prosperan por el crédito personal del que las hace [1]. Así, concluye que en las salas de los Primitivos del Louvre, como en el *Catálogo* de la Exposición de Primitivos franceses de 1904, no tenían ni tienen mejores garantías muchas de las reducciones señaladas [2].

Todo esto, viniendo tras de lo que hemos dicho de los cuadros de Avinyó, y delante de lo que vamos á decir de las *Santas*

---

1) Dimier: *Les Primitifs français et Vermejo.* En *Les Arts,* noviembre de 1905.
2) Idem ídem, pág. 34, col. 3.ª

Faces, prevendrá en firme al lector sobre las atribuciones que se hacen y hago á Bermejo.

Nada sé de la procedencia de la *Santa Faz de Vich,* fuera de que entró en el Museo de dicha ciudad procedente de un convento de monjas de la misma. Pero observó muy bien el señor Casellas, comparando la *Santa Faz* con *La Piedad* de la Catedral de Barcelona, que «saltaba á la vista de la persona más profana» que una y otra obra habían salido de una misma mano. «Igual *color calent, colrat, recuit,* en totes dues; igual construcció accentuada y forta; igual paroxisme de dolor.» Además, «les divines persones de l'una y l'altra pintura portaven, *a tall de nimbe al voltant del cap, unes mateixes filatures radials daurades, difícils de confondre ab cap més.* Y, sobre tot, hi havia un senyal que no fallava, un detall d'estructura muscular especialíssim que oferien igualment els ulls de la *Mater Dolorosa* que'ls ulls de la *Santa Faz.* Tal es el parpre superior d'abdues figures, un parpre *sui generis,* folgat, balder, que abans d'arribar al llagrimal fa una mena de doblec. Es un tret que no 's despinta un cop vist una vegada, tant convincent, per lo característic, com una firma del mateix pintor».

Falta sólo á lo copiado añadir que aquel «nimbo difícil de confundir con ningún otro» se destaca sobre un fondo de azul turquí.

Pregunto ahora: toda *Santa Faz* en la cual se nos dé un nimbo de tal clase, ¿no estará bien atribuída á Bermejo? Véase, pues, el nimbo en cuestión en las *Santas Faces de Vich, de Abyssinia* y de la colección de D. Pablo Bosch, de Madrid.

Conozco del Sr. Bosch la *Santa Faz* circular, no la *Santa Faz II;* pero de ésta, al enviarme su fotografía, me escribió que el nimbo dorado y *sui generis* se destacaba sobre el consabido fondo azul, y que el rostro era de aquel *color calent y colrat* que habíamos notado en la *Santa Faz I.*

La *Santa Faz de Abyssinia* la conozco por haberse publicado en *The Burlington Magazine,* número de agosto del año 1905, en un artículo intitulado *A Flemish picture from Abyssinia.* Cuenta su autor que su actual poseedor, D. Ricardo Holmes, habiendo hecho la campaña contra el rey Theodoro, al entrar con las



Bartolomé Bermejo: La Santa Faz I

Colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid

tropas de Lord Napier en Magdala en 1868, vió colgada de la cabecera de la cama del rey á la *Santa Faz,* y, conociendo que era buena, se quedó con ella.

Una vez en Inglaterra, los conocedores la atribuyeron á Quintín Matsys, teniéndose por cierto que el cuadro, procedente de Flandes, pasó á España ó á Portugal, llevándolo en su compañía á Abyssinia unos misioneros portugueses en el transcurso del siglo XVI; pero para el Sr. Weale la atribución á Matsys es del todo infundada. De esta misma opinión será el Sr. Roger Fry cuando, á su entender, cree, por el corte del vestido y pintura de las manos, que se trata de Adriano Isenbrant ó de algún pintor de Brujas con él en íntima conexión [1].

Nada recuerdo de Isenbrant, de quien consta que en 1510 compró el derecho de ciudadanía en Brujas, en donde falleció en 1551. Leo que fué un buen retratista, y más no puedo decir. Si no he apurado la investigación, es porque, viendo inseguro al Sr. Fry, nada hubiera conseguido de concluir que no podía ser suya la *Santa Faz de Abyssinia,* porque quedaba en pie la segunda atribución á un maestro en contacto con Isenbrant.

¿Qué hay en las manos que pueda caracterizar á un maestro? Según el fotograbado reproducido, nada de particular se echa de ver; pero el articulista nota «el contraste entre las pálidas manos, casi sin sombras, y el *calent colrat color* y pleno modelado de la faz» [2].

Creo que traduce la letra y el espíritu de la frase inglesa *the warmer reds of the face* el *calent colrat color de la faz* que el señor Casellas notó como característica de la *Santa Faz de Vich,* colorido propio asimismo de la *Santa Faz* del Sr. Bosch.

Dícese que la *Santa Faz de Abyssinia* está pintada al temple, y al temple creía el Sr. Beruete, en cuya compañía estudié la *Santa Faz I* del Sr. Bosch, que podía estar ésta pintada; y su dictamen, tratándose de un profesional de tanto mérito y tan

---

1) «And that the pattern of the dress and the treatment of the hands point alike to Adriaen Isenbrant, or to some Bruges painter intimately connected with him.» Obra y lugar citados, pág. 394, col. 2.ª

2) «With the pallid almost schadowless hands than with the warmer reds and fuller modelling of the face.» Idem ídem.

conocedor de la pintura como lo es el historiador de Velázquez, ha de pesar y pesa sobre mi opinión de estar al óleo. Al óleo está pintada la *Santa Faz de Vich*.

Merece notarse la coincidencia con la *Santa Faz de Abyssinia,* que también creía el Sr. Bosch que su *Santa Faz I* era de Quintín Matsys. En este particular opinó sin vacilación alguna el señor Beruete que era española, y, caso de ser así, el Sr. Bosch, que no quedó convencido, opinaba conmigo que no podría ser su autor otro que Bermejo.

¿Falta en las *Santas Faces de Abyssinia* y *del Sr. Bosch* aquella doblez del párpado superior que equivale á la firma de Bermejo? Creo que no, sólo que no se llega en dichos cuadros á la exageración de la *Santa Faz de Vich*. En ésta es cierto, como dice el Sr. Casellas, que se ha expresado, como en *La Piedad,* el paroxismo del dolor físico; pero, en mi sentir, de una manera barroca, á la que hubo de llegar Bermejo á fuerza de pedírsele *Santas Faces* que hicieran llorar, como sin duda lo logran las suyas de las almas piadosas y cristianas. Fíjese la atención en los ojos de la *Santa Faz de Abyssinia* y se notará el retorcido del párpado, y en la *Santa Faz I* su contracción. Es esta característica bien observada del dolor la que, extremándose, fué á parar en las violentas contracciones de los ojos de la *Santa Faz de Vich*.

En las bocas entreabiertas es de notar la concordancia entre las de la *Santa Faz de Abyssinia* y la primera del Sr. Bosch, en las cuales hay algo de convencional en el dibujo; convención que llega al amaneramiento en la *Santa Faz II*.

Distínguese la *Santa Faz de Abyssinia* por tener, al revés de las otras, que tienen los ojos abiertos, los suyos muy entornados; pero el articulista del *Burlington Magazine* nos advierte que en el primer dibujo de dicha *Santa Faz* los ojos estaban abiertos, porque dice que son de ver todas las líneas de un segundo ó primer rostro en dicho cuadro. Corrección ó arrepentimiento se dirá; pero á mi entender lo que hay es que se convirtió por Bermejo en una *Santa Faz* lo que no era sino una cabeza del Cristo, como lo prueba la presencia y colocación de las manos, impropia y desconocida para un *Eccehomo*.

Otras particularidades como el peinado notaríamos, si no



Bartolomé Bermejo: Eccehomo (de Abyssinia)
Colección de D. Ricardo Holmes, Londres



Escuela de Bermejo: La Santa Faz II

Colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid

diéramos los fotograbados de las *Santas Faces*. Examínense con detención y se verá cada vez más clara en todas ellas la mano del tétrico pintor de la *Santa Faz de Vich*. Esta es, sin duda alguna, la última que pintó de las tres: es de 1490 ó de algo después. Lo prueba su concordancia con *La Piedad de Desplá,* su goticismo como obra pintada en Barcelona, en donde la nota *gótica* no desaparece en todo el siglo XV.

Como primera tengo la *Santa Faz de Abyssinia,* por aquello de que cada cosa engendra su semejante, esto es, Bermejo joven nos da una *Santa Faz* de un Cristo joven. Los años márcanse en la *Santa Faz I* y en la de Vich en progresión, y la modelación se hace cada vez mayor, más enérgica, más acentuada, y en mi sentir no como resultado de un progreso artístico, sino de un amaneramiento.

Señalando el triunfo, el éxito de las *Santas Faces* de Bermejo, se nos presenta la *Santa Faz II,* que no creo que pueda darse más que á un discípulo ó á un imitador de su última manera. Esta procede indudablemente del tipo de la de Vich, tratado por un hombre que quiere escapar de las exageraciones de aquélla, y al corregirla nos ofrece una boca inverosímil, unos ojos mal dibujados y una modulación temerosa, queriendo ser tan anatómica como lo es la de Vich. Véase asimismo la aureola reducida á un mínimun, cuando en la de Vich llegó ya Bermejo exagerado en un todo á la prodigalidad de la riqueza. Por todo esto creemos que sólo á la escuela de Bermejo se puede dar la *Santa Faz II* del Sr. Bosch. ¿Se pintó en Barcelona? Diríamos que sí, de no creer posible la aparición fuera de Cataluña de una *Santa Faz* último estilo y de mano del gran maestro, pues nos parece innegable la relación entre la obra del jefe de la escuela y la del sectario. La procedencia de las *Santas Faces* del Sr. Bosch es desconocida.

Que se pintaran en Barcelona las otras dos, esto sí que no lo juraría, porque no puedo sustraerme á la idea de haber sido Bermejo aquel pintor de santos del rey René del año 1476.

La obra de Bermejo barcelonesa tiene unidad, tal vez no falte para la obra aviñonesa con relación al *San Miguel* del señor Warnher; pero ni por uno ni por otro grupo de obras llegamos á conocer los orígenes de Bermejo ni sus estados de vida artística.

Pero yo he de hacer notar que en Bermejo se da otra nota tan característica como indudablemente lo es la de los nimbos de sus *Santas Faces*, y esta es la del escudo del *San Miguel* del señor Warnher, que encuentro en Sevilla en *La Piedad* de Juan Núñez de la sacristía de los Cálices de su Catedral.

Nada ha adelantado el Sr. Gestoso en el conocimiento de la vida y obra de Juan Núñez sobre lo que dejó escrito Ceán Bermúdez, pero publicó dicho señor una fototipia del cuadro citado, que bien pudo ser la que utilizó Woltmann para el grabado que reproduzco de su magnífica *Historia de la Pintura*, quien declara que la composición y ejecución de la obra es esencialmente eyckiana, y, sin duda por su esmaltado color, dice que se entrevé á Fr. Francia[1].

Nada conocemos de Bermejo que sea tan flamenco como la obra de Núñez, y, por lo que yo conozco del color de uno y otro maestro, tampoco tienen nada de común. Pero el *San Miguel* del cuadro de Núñez lleva, como hemos dicho, el mismo escudo que el *San Miguel* del Sr. Warnher, y forma tan singular de escudo exige una explicación.

Dijo el Sr. Cook, en su artículo de la *Gazette des Beaux Arts*, que la figura del caballero orante del cuadro de *San Miguel* «recuerda á *Fouquet*, lo mismo que *el escudo con el orbe de cristal*» (lugar citado, pág. 354). Había de entender, me parece, que el Sr. Cook conocería un *San Miguel* llevando un escudo con el globo de cristal obra de Fouquet, lo cual, de ser exacto, hubiera explicado los cuadros de Bermejo en Avinyó, por haber estado Fouquet en ella. Por esto, en momento oportuno, le escribí rogándole me dijera en dónde había visto un *San Miguel* de Fouquet con tal escudo, y á mi carta respondió el Sr. Cook, con fecha de 21 de diciembre de 1905, diciéndome: «Tengo el honor de enviaros una fotografía del *San Miguel* de Bermejo. No conozco Fouquet alguno de ese tema: no era sino una semejanza general de estilo de ese maestro lo que yo señalaba en la *Gazette des Beaux Arts*». Queda, pues, en pie la cuestión de la procedencia del escudo del globo de cristal montado en una galería de

1) WOLTMANN: *Geschichte der Malerei* (Leipzig, 1882), tomo II, pág. 358.



Juan Núñez: La Piedad

Catedral de Sevilla

orfebrería; y como no he conseguido encontrar otro ejemplar fuera de los dos citados, pregunto: ¿de quién es la idea, de Núñez ó de Bermejo? Núñez es conocido entre 1480-1534: Bermejo, por sus obras fechadas, no le conocemos sino para entre 1490-1495. Como el cuadro de Núñez no tiene nada de Bermejo, ni la obra de éste tiene nada de Núñez, ¿seria que en Andalucía en algún tiempo, pues ahora no he podido dar con ella, existiera alguna leyenda sobre haber sugestionado San Miguel al diablo presentándole un globo de cristal?

Ahora bien: llegando los años de Núñez hasta los de 1534, parece como si éste hubo de ser más joven que Bermejo, y en este supuesto, si pudo ser su discípulo, ¿en dónde frecuentó su taller? No me decido á dar á Juan Núñez por discípulo de Bermejo. Del lado de éste no se podía salir flamenco como él salió. Si pudiéramos ver en Núñez el maestro de Bermejo, diríamos que éste se emancipó de su maestro, como Velázquez se emancipó de Pacheco, pero que de su escuela se llevó el escudo cristalino de *San Miguel*.

La fecha de 1480 la da Ceán Bermúdez con relación á un retablo en que aparecían unidos los nombres de Juan Núñez y de Nufro Sánchez, pues de este escultor dice que por dicho año vivía. Por consiguiente, nada más incierto que dicho año para la tabla en cuestión, pues dicho se está que Nufro no vivió sólo en 1480. Como indicación de tiempo claro está que vale dicha referencia.

Si queremos, pues, hacer de Núñez el maestro de Bermejo y le damos 30 años en 1480, 84 contaría en 1534. Son muchos años; pero en nuestra escuela los vivieron Vergós II y Alemany. Sin embargo, sería preciso aumentarle los años para explicar la presencia de Bermejo en Avinyó en 1476.

Concluyo, pues, en favor de una escuela ó procedencia común para Bermejo y Núñez. Entrambos andaluces, de Andalucía pudieron sacar, como hemos indicado, el escudo de San Miguel. Si éste era un tópico determinado de una escuela, de la cordobesa ó de la sevillana, nada se opone á su difusión, nada se opone á que Núñez hubiese frecuentado la escuela cordobesa, pues si el haber casado Núñez con una Castro bastó para que

Ceán Bermúdez le hiciera discípulo de Juan Sánchez de Castro, á mí no me ha convencido la deducción, aun admitiendo que la Ana de Castro fuera sobrina ó prima del pintor.

Debo recordar que yo no sé cómo puede explicarse á Alejo Fernández si no se pone en Andalucía á Bermejo de regreso de Barcelona. En este caso se comprendería que Núñez tomara de él su extraordinario escudo de San Miguel.

Bermejo tal vez trajo algo más que dicho escudo de Andalucía. Veamos esa posibilidad.

Tenemos en el claustro de la Catedral de Barcelona una capilla dedicada á Santa Tecla y á San Sebastián, titulares del retablo por fortuna conservado, y por el canónigo Juan Andrés Sors mandados pintar, como lo acredita que se vean sus armas en el guardapolvo del retablo.

Fué dicho canónigo quien en 15 de enero de 1480 fundó un beneficio en el claustro con el título de San Sebastián, del cual se dió en el mismo día colación al clérigo Bernardino Fábregas; y como el canónigo está de rodillas á los pies de San Sebastián, y en las puertas del retablo están pintados San Juan y San Andrés, patronos del canónigo en dicha capilla enterrado, no puede cabernos duda de que el retablo fué por él costeado[1]. Su época la determina el traje de San Sebastián, que va de caballero de su tiempo, que era el de los Reyes Católicos.

He dicho que no pude ver en Sevilla los ocho santos de Sánchez de Castro, entre los que se encuentra un San Sebastián; pero de éste se publicó en el *Museo Español de Antigüedades*[2], un dibujo en colores, que la memoria recuerda delante de él de nuestra Catedral.

Ignoramos quién sea el autor del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián;* pero cuando conocemos aproximadamente la época en que fué pintado, y no tenemos para esta época otros pintores para ejecutarlo que Huguet, Pablo Vergós y Bermejo, y

1) José Mas: *La Capilla de San Sebastián de la Catedral* en la *Revista Popular* (Barcelona, 1906), año XXXVI, núm. 1.832, pág. 40.

2) Boutelou: *Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla*, en el *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1878), tomo IX.

no se puede, por razón de su estilo, dibujo, color y arte adjudicarlo á ninguno de los dos primeros, la posibilidad de que sea de Bermejo se impone á nuestra atención. ¿No hay, por otra parte, en el *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* nada que pueda indicarnos la mano de Bermejo?

Véase, del retablo en cuestión, el cuadro de *Jesús disputando con los judíos,* y fíjese la atención en la *Virgen madre.* No será esta figura la misma Virgen de *la Anunciación* de Avinyó, pero que en la una se ve á la otra nos parece exacto. Y es de notar que no se trata de un parecido fisionómico, sino de un aire general, de una *pose* que sólo puede repetirse por quien la siente como expresión natural de su tipo, porque una cara se copia, se reproduce una y cien veces, pero el corte y la actitud de una persona no se imita, salvo cuando con toda deliberación se repite un tipo dado ó consagrado en la escuela, la Virgen de van Eyck, por ejemplo, repetida por van der Weyden y Dalmau.

¿Basta dicha similitud, y basta que no pueda atribuirse á otro pintor conocido que no fuera Bermejo, para que demos por justificada dicha atribución?

Ofrece el *retablo de Santa Tecla y San Sebastián* la particularidad de que mientras el cuadro central, el de los titulares, está pintado al temple, los demás están, ó lo parece, pintados al óleo. Y no es esto sólo: mientras el *San Sebastián* tiene la tez ligeramente sonrosada, y en el modelado del rostro se ha acudido á la paleta, la testa de *Santa Tecla* está pintada, inclusos los ojos, con tintas grises, verdosas, quizás por la acción del tiempo. ¿Es posible que pintara así Bermejo en 1480 al fundar Sors el beneficio de San Sebastián? Se dirá que esto es excepcional, y tanto que en el retablo no se repite; pero, así y todo, encuentro la cosa sobrado rara para que no me exija alguna reserva.

No sé si al restaurarse en 1899 ese retablo sufrió alteraciones su pintura. Desde luego, si hay radical oposición de color entre los santos titulares del mismo, también la hay, aunque no tan extremada, entre *San Sebastián* y los santos de las puertas, *San Juan Bautista* y *San Andrés,* pues las testas de estos dos santos son mucho más enérgicas y detalladas en su modelado. En estas dos figuras no se podría rechazar á Bermejo por su factura.

Haré notar que en la tarima del altar se lee la inscripción siguiente: *Hanch erexit aram et ornavit Joannes Andreas Corts, canonicus, qui et vivens instituit et digno sumptu dotavit anno 1501.* ¿Tendríamos, pues, que bajar al año 1501 el altar? No sería ciertamente la fecha la que impediría que el retablo fuera de Bermejo, pues le conocemos trabajando para la Catedral en 1495: lo que lo contrariaría sería precisamente que la factura no pudiera compaginarse con *La Piedad,* pintada en 1490.

Otro retablo, el de la capilla de San Miguel Arcángel y de Santa Ana, dedicado á *la Visitación,* reclama un puesto en mi libro. Se trata de una obra sustantiva, de una obra de mérito positivo que aun podemos admirar á pesar de la pesadumbre de la mano de su restaurador, que fué Planella.

Concedióse en 1879 al arcipreste de la Catedral doctor D. Juan Codina el *retablo de la Visitación,* que había pertenecido á la capilla primitiva del claustro llamado de San José, y entonces fué cuando, según el archivero Sr. Mas, recibió la forma actual de tríptico[1]. Pero el Sr. Comas, muy conocedor de cuanto con la Catedral se relaciona en su concepto artístico, me dice que no sólo tenía ya el retablo dicha forma, sino que sus pinturas góticas se habían cubierto de telas ajustadas á sus marcos, en las cuales Montanya, pintor del siglo XVIII, y no sin mérito, había pintado los mismos asuntos de las tablas góticas, esto es, *La Visitación, San Sebastián* y *San Mateo.*

Si no conocemos el pintor de las tres hermosas *tablas de la Visitación,* el tiempo en que fué pintado nos resulta mejor establecido que para el *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* pues como el primer beneficio del altar de Santa Elisabeth ó Isabel, que es el de que tratamos, lo fundó en 1482 el canónigo Bartolomé Figueras, y un canónigo tenemos arrodillado en la tabla central ó de *La Visitación,* no podemos dudar que no se trate del dicho Figueras; y, fija la época de la pintura, el que en 1485 el canónigo beneficiado Loteres, Ramón, y su hermano Pedro, fundaron el segundo beneficio que disfruta dicho altar. Por consi-

---

1) Mas, en la *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa* (Barcelona, año 1905), tomo IV, pág. 898.

guiente, de haber hecho pintar el retablo los hermanos Loteres, tendríamos á éstos en la *tabla de la Visitación,* siendo así que sólo tenemos á un canónigo. Luego, éste no puede ser otro que Figueras. El retablo debe, por consiguiente, estimarse pintado entre 1482-1485. En esto convino Mosén Mas al buscar en los libros de la Catedral los datos necesarios para fechar tan hermosas pinturas[1].

Mejor tratado este retablo por el restaurador Planella, que no el que se esconde, y no sin razón, en la actual capilla de San Martín y Nuestra Señora de la Alegría[2], la pintura original puede estimarse en toda su importancia, y, sin asegurar que en ella se vea de una manera indiscutible la mano del autor del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián,* lo cierto es que uno llama al otro, creándonos un maestro de la Catedral de Barcelona, con bagaje suficiente para tomar puesto independiente entre los Cuatrocentistas catalanes, de no dejárselos á Bermejo, y para el tiempo en que probablemente serían en este caso entrambos pintados (1480 á 1485).

Tengo por cierto que, de constarnos la presencia en Barcelona de Bermejo por dichos años, no se pondrían grandes dificultades

---

1) Archivo de la Catedral de Barcelona: *Speculum titulorum Ecclesia Catedralis Barcinone,* págs. 667 y 669.

2) Del restaurador no quiero hablar: lo que sería necesario hacer ahora se lo diremos al canónigo Sr. Robert, propietario de la capilla, esto es, llamar á un limpiador para quitar los architorpes repintos de que fué víctima el retablo. De los orígenes de éste podemos decir, copiando á Mosén Mas, que esta capilla, cuyo moderno nombre data sólo de 1893, época en que se perpetró la injuria hecha al antiguo retablo, se llamó antiguamente de San Lorenzo y Santo Tomás de Canterbery. En 1420 se agregó á estos títulos el de San Hipólito, debiéndose esto al canónigo de Barcelona y rector de San Martí de Partegás (a) San Celoni, natural de San Hipólito de Voltregá, Ferrer de Pujol. «El quadro central que representa dits tres sants, y que's guarda a l'Arxiu, fou tret en 1780. En 1893 el senyor canonge D. Martí Robert traslladà a dita capella, si bé que no íntegre» — el resto en la sala de cabrevación — «lo magnífic retaule de Sant Martí y Sant Ambròs, que era al claustre a sa propia capella, obra del sigle XV, costejada pel canonge doctor Francesc Castanyer». — MAS: *Revista de la Asociación artístico-arqueológica barcelonesa,* tomo IV (Barcelona, 1905), pág. 898. Archivo de la Catedral, *Dot. I,* fol. 464. — ROGENT Y PEDROSA dió en la página 58 de su *Catedral de Barcelona* (Barcelona, 1898) una fototipia del dicho retablo con el título de *San Martín y San Martiniano.* Hoy no puede fotografiarse por estar empotrado en la pared y tener delante la dicha imágen de Nuestra Señora de la Alegría.

en atribuirle las obras de que hablamos; pero como todo lo que sabemos es que aquí estaría en 1489, por pintar en 1490 *La Piedad* de Barcelona, siendo forastero, y viviendo aquí como á tal, no se puede concluir de una manera terminante en favor del insigne cordobés.

Muchas veces hemos dicho que Bermejo se nos revela con *La Piedad* del canónigo Desplá. En la parte inferior del marco, y en letras romanas, se lee: *Opus Barthomei Vermeio cordubensis impensa Ludovici Despla barcinonensis archidiaconi absolutum XXIII aprilis anno salutis christianæ MCCCCLXXXX.*

Piferrer, que fué el primero en hablar de esta tabla, dijo: «Poseemos en Barcelona una obra arrinconada, desconocida de todos, y que, si no se procura poner en paraje más decoroso y conveniente, tal vez seguirá el destino miserable de tantas preciosidades de nuestra infeliz patria. En la bella casa gótica del Arcedianato de la Catedral, casi frente á Santa Lucía, existe un cuadro ó tabla de una *Mater Dolorosa* con el cadáver de su divino hijo sobre su regazo. La profunda expresión de amargura y dolor estampada en las pálidas y contraídas facciones de la Madre, la lívida y caída á la par que hermosa cabeza del Hijo, son dignas del mejor pincel. A uno y á otro lado de este grupo se ven *San Gerónimo* con *anteojos,* leyendo ó rezando, y una devota figura.» — El canónigo Desplá. — «Parte del paisaje es bastante gracioso. En lontananza divísanse las torres y cúpulas de Jerusalén, y por una cuesta baja un bello anciano israelita montado en un caballo blanco. Pero el polvo, que los años y el descuido han aumentado sobre los colores, apenas deja ver lo que acabamos de indicar; de modo que se requiere toda la paciencia de un aficionado ó artista para limpiar y encontrar entre aquella fea capa los trozos más sobresalientes» [1].

Justificará el lastimoso estado en que se encuentra dicha tabla, hoy guardada en la Sala Capitular de la Catedral, mi reproducción. Ocultada la pintura por las varias capas de barniz que ha recibido, ofrece una patina amarilla rebelde al objetivo fotográfico. Sería menester limpiarla y devolverla á su primitivo

1) Piferrer: *Recuerdos y bellezas de España* (Barcelona, 1884), II edición, pág. 334.



Bartolomé Bermejo: La Piedad

Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

estado para gloria de Bermejo y honra del Cabildo que lo posee. Adjunto reproducimos el dibujo que el malogrado dibujante Jaime Serra sacó de la tabla cuando se expuso en la Exposición.



BARTOLOMÉ BERMEJO: LA PIEDAD

En la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona

Este dibujo, de cuya exactitud se puede juzgar por nuestros fotograbados, no sólo nos dará á conocer el paisaje del cuadro y la cabeza del Cristo, que no se ve en la reproducción fotográfica, y cuya importancia, por su aureola ó nimbo, hemos ya notado, sinó las vulgaridades del mismo, como la lagartija, los ermitaños, etc.; todo lo cual, unido á los anteojos de San Gerónimo, contribuye á la filiación de Bermejo, pues bien conocido es el

enojo de Pacheco por haber Sánchez de Castro puesto asimismo ánteojos á su San Jerónimo. Estas nimiedades y vulgaridades de escuela, repetidas á distancia, nos enseñan que no sin razón Bermejo persistía en llamarse cordobés entre nosotros.

¿Explícase ó explica *La Piedad* del canónigo Desplá, *La Piedad* del canónigo X del portal de dicho nombre del claustro de la Catedral de Barcelona?

Construyóse la ala del claustro de la calle de la Piedad en el siglo XIV; pero el relieve en madera del tímpano de su portal, por esta circunstancia y por su estilo, es obra indubitable del último cuarto del siglo XV.

Bermejo aparece en Barcelona al mismo tiempo que los tallistas alemanes y neerlandeses, que habían de acabar aquí, como acabaron en todas partes, con el arte de los retableros. Al decir esto no pretendemos indicar si Bermejo pudo venir con ellos: esto, de haberlo recordado el Sr. Casellas, lo aprovechara, de seguro, para sentar sobre mejores fundamentos que los suyos su singularísima idea de hacer del cordobés Bartolomé Bermejo un maestro de Nuremberg.

Ocultándosele al Sr. Casellas los orígenes artísticos de Bermejo, no atinando cómo explicárselos, escribe: «¿Es que'l nostre pintor hauria abandonat de jove la seva patria y no hi hauria tornar més? ¿Es que únicament hauria treballat en aquells paísos aont ha deixat rastre de les seves obres y del seu nom? ¿Seria molt aventurat el suposar que havia passat la seva vida entre Alemanya y Catalunya. Si fos així, a Alemanya, aont el cognom Vermejo havia de resultar per forsa extrany y sense significació, deuria firmar *Rubeus* en llatí, com veyem per la taula de *Sant Miquel,* que fou comprada a Berlín. Però a Barcelona, pel coneixement que's tenia del llenguatge castellà, ja no caldria llatinisar el nom de casa, y per això firmava *Vermejo* la taula de *La Pietat*. Sembla que aquestes hipòtesis no estan pas destituides de fonament.» Sí que lo están, pues para tener algún fundamento sería preciso, no que el *Sant Miquel* fuera comprado en Berlín, sino que hubiese sido pintado en algún punto de Alemania. Pero la cuestión, en el terreno en que la ha planteado el señor Casellas, está resuelta: el Sr. Cook ha dicho: «Se tiene por



Bartolomé Bermejo: La Virgen del retablo de la Piedad
Catedral de Barcelona



BARTOLOMÉ BERMEJO: RETRATO DEL CANÓNIGO DESPLA (RETABLO DE LA PIEDAD)
Catedral de Barcelona

cierto que el *San Miguel* procede de las cercanías de Valencia»[1].

Caen, pues, por su base las hipótesis del Sr. Casellas, por no tenerse noticia ni antecedente alguno sobre el paso de Bartolomé Bermejo á Alemania.

Pero en donde quiere llevar el Sr. Casellas á Bermejo es á Nuremberg. ¿Por qué? Porque le hace importador de su estilo fuertemente expresivo, dramático, terrorífico, propio, á su entender, de la escuela de Nuremberg, y por esto dice nada menos que «Vermejo pot-ser era positivament algun mestre de Nuremberg».

Dar á la escuela de Nuremberg un maestro extranjero sólo por creerle informado por su espíritu, es negar la influencia de las ideas y de los principios de una escuela á distancia. Para sentir como los de Nuremberg, Bermejo tenía ejemplos en Barcelona en los Martorell, y para sentir á la franconiana también los tenía en Barcelona en los maestros tallistas alemanes y neerlandeses, y también en los catalanes.

Quédese cada uno con su opinión acerca de los orígenes de la escultura de talla y su dirección, estimen ésta, unos, como el resultado del trabajo en madera, ó créanla informada, como Luebke, por la pintura y el estilo flamenco de la segunda mitad del siglo XV. Para mí, desde el momento en que la prioridad de las manifestaciones del arte realista de la escultura de talla se ponen y ven en Suabia[2], es á Martin Schongauer y no á Wohlgemuth á quien se ha de proclamar el maestro de la escuela realista lo mismo en pintura que en escultura; y como en Suabia y en Franconia no pudieron formarse de golpe los maestros tallistas alemanes y neerlandeses que en todas partes aparecen, claro está que la dirección realística hubo de tomar origen, no de los cuadros de Schongauer, cortos en número—los hasta hoy conocidos—y sin trascendencia, sino de sus grabados en cobre, que entraron en profusión en todos los talleres, conociéndose no pocos con-

---

1) «It has since been ascertained that the picture came originaly from the neighbourhood of Valencia in Spain». — COOK: *Identification of an early spanish master*, en *The Burlington Magazine* (Londres, noviembre de 1905), pág. 129, col. 2.ª, nota 8.

2) «Die Prioritaet in der Aufnahme und Ausbildung des neuen realistichen styles darf die *Schawæbische Schule in Auspruche nehmen*». — LUEBKE: *Geschichte des Plastik* (Leipzig, año 1880), tomo II, pág. 685.

vertidos en cuadros, por cierto notables, como son de ver los de escenas de la vida de la Virgen que posee en Madrid en su colección D. Pablo Bosch y Barrau.

Schongauer arrastró á Wohlgemuth, y éste, pintor y tallista á la vez, por haber sido maestro de Dürer, se ha reputado por mucho tiempo el fundador de la escuela franconiana en pintura y en la talla; pero el Sr. Thode, corrigiendo al Sr. Thausing, ha reducido su importancia, elevando, en cambio, la de un desconocido, la de Pleydenwurff, á quien proclama «el verdadero iniciador del arte franconiano en los métodos flamencos»[1].

No hemos de decir más en favor de la doctrina que deriva la talla de las influencias flamencas, ni para apoyar mi opinión de que fueron los grabados de Schongauer los que exagerando, lo mismo en la expresión que en los pliegues, el arte flamenco, produjeron en Franconia, en Nuremberg, esos grandes maestros de la talla llamados Weit Stosz, Kraft y Vischer.

Pero no todos esos maestros suabios y franconianos pudieron, en el supuesto de ser Bermejo un maestro de Nuremberg, haber influído en su dirección. Stosz nació entre 1440 y 1450, y en 1477 abandonó á Nuremberg para ir á trabajar en Cracovia, de donde no regresó hasta 1496. Kraft y Vischer le son posteriores. Cuando Bermejo aparece en Barcelona Dürer cuenta 18 años. El único gran nombre de la escuela es Wohlgemuth. Nuremberg, pues, y lo mismo Colmar, no eran centros que pudieran atraer á un andaluz á la entrada del último cuarto del siglo XV.

He dicho que Bermejo no tuvo necesidad de moverse de Barcelona para dejarse influir por el realismo suabiofranconiano, y no he de dejar de decir ni por su barroquismo, porque en Barcelona son conocidos los tallistas alemanes Miguel Longuer (¿Lochner?), Juan Frederik, Juan de Alemania y Juan de Casel en 1489, 1491, 1493 y 1499. Lo son asimismo los neerlandeses Adriano de Suydret, Guillermo de Utrecht, 1491-1499, y Juan de Bruselas, 1509. Desconocemos, por desgracia, la imaginaria de esos maestros, lo que no quiere decir que ignoremos lo que aquí hicieron; pero el hablar de esto lo reservo para mis Cuatro-

1) Hamel: *Albert Dürer* (Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne), pág. 20.

centistas catalanes en la escultura. Sólo de tres he de hablar, porque uno es catalán y anterior á los dichos maestros extranjeros, el otro ha servido para que nos desacreditáramos, y el otro estuvo en contacto con Bermejo.

Principia para mí la historia de la escultura de talla en Barcelona el viernes 22 de noviembre de 1482, fecha de un recibo librado por fray Pablo Rossell, de la orden de frailes predicadores, por valor de 12 libras, precio de dos imágenes que no se nombran, labradas con ayuda de un *maestro alemán,* cuyo nombre se omite, para el convento de la Merced de Barcelona[1]. Esta asociación de un tallista religioso y un extranjero excluye toda presunción de un taller puesto por nuestro compatricio con personal extranjero; pero claro está que bien pudiera ser que fray Rossell llamara á su lado un tallista de la nueva escuela al iniciarse ésta ó su gusto en Barcelona. Lo que en el fondo principalmente resalta es que nos encontramos en Barcelona un maestro alemán, pues así se le llama en 1482, ó sea cuando en el arte nurembergués sólo había alcanzado renombre Weit Stosz, quien llevaba en dicho año cinco de estar trabajando nada menos que en Colonia. Por consiguiente, surgiera la talla en Franconia á impulsos de Schongauer y Wohlgemuth y paseara bien pronto triunfalmente por Alemania y Flandes, creo que estoy por lo menos autorizado á decir que el arte franconiano tenía taller en Barcelona en la celda de fray Pablo Rossell ó en el convento de Predicadores.

Fray Rossell se me revela, como ya he dicho, en 22 de noviembre de 1482: para antes de dicha fecha se me oculta su nombre, pero para luego tuve la fortuna de encontrar noticia de testimonios de su valía artística, bien que la suerte haya querido que queden para mí desconocidos.

Encargábase fray Rossell, el sábado 21 de junio de 1483, de la labra del altar mayor del convento de los Angeles, situado entonces fuera de las murallas de Barcelona. Y, según lo capitulado,

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Pedro Triter,* número 1. Dicho día.

«Es stat concordat e convengut entre les dites parts que lo dit Frare Pau Rossell farà lo dit retaula segons una mostra que ha donada, lo qual retaula sia de la forma següent. Ço es, que lo dit Frare Pau faça lo banchal del dit retaula en la forma que està en la mostra, ço es, que en los costats del dit banchal sien dos portals, hu a cascun costat, qui partesquen de terra, acompanyats de pilars e obre de talla, axí los revolts del dit portal com en los lochs que mester serà juxta forma de dita mostra. E que cascun portal hage dalt onze palms compresa la obre de talla fins al peu del dit retaula, e dampla tres palms, no comprenent la pilaria. E mes, faci dues istories en dit banchal, una en cascun costat dels dits portals, qui partesquen del altar en amunt, les quals istories sien de la passió de Jhesu Crist, ço es, la una serà de *la oració* que feu Jhesu Crist stant en lort de Gericó acompanyat, axí com se pertany, dels onze apostols, e del calzer, e del angel qui li presenta los improperis de la passió, segons se pertany, tot dobre de mige talla cascuna istoria; e laltre istoria serà com *Jhesu Crist isquè ab la creu al coll* de Jherusalem, ab tot lo exercit de Juheus, axí com se pertany, e comportarà lo spay, tot obre de mige talla, cascuna de les quals istories, ço es, lo loch hon han star hage haver daltaria sis palms, e damplaria quatre palms, acompanyades dites istories dobra de talla, tubes e pilaries. E en lo mig del dit banchal, lo dit Frare Pau farà tres Imatges, ço es, en lo mig una *Imatge de Jhesu Crist ab les nafres, e ab lo calzer, baix vestir de un manto, mostrant la nafra del costat, e signant ab la mà al calzer, ab .I. titol de lletres qui diga hic est corpus meus,* tot obra de miga talla, acompanyat de obre de talla segons se pertany, e a cascun costat faça una Imatge, la que serà ben vist a les monges del dit monastir, obre de mige talla, acompanyades de pilaries e obre de talla segons se pertany, del gran que requerrà dita obre.

»E sobre lo dit banchal lo dit Frare Pau faça un entaulament ab una copade de fulles, segons està en la mostra. E més faça lo dit Frare Pau del banchal en amunt tots *los set goigs de la Mare de Deu* en aquesta manera, ques, en la hun costat del dit retaula, fins en amunt, fasse tres istories dels set goigs, obre de mige talla, e que cascun loch hon staran dites istories hage sis palms dalt, e quatre palms d'ampla, e al altre costat altres tres istories dels set goigs, de semblant amplaria e largaria cascuna, e acompanyant cascuna istoria de tubes e pilaries, e al demunt de cascun costat de dit retaula de tubes esmortides, e als costats de guarda polços, segons se amostre en dita mostre, e que *en cascun guardapols hage haver Tres profetes* del gran qui comportarà dita obre, e tota la imaginaria sia dobre de mige talla, *e piadosa e devota,* com se pertany. A més farà entre les pilaries dels costats de dit retaula e les pilaries de la pastera, hon starà la Imatge del mig del retaula, que serà de *Nostra dòna tenent Jesús fill seu al bras,* ço es, del peu del dit retaula una fillola, en cascun dels quals haurà quatre angells de mige talla ab lurs tubes, axí com està en la mostra, obrats dobre de mige talla. E més en lo mig del dit retaula farà sobre lo banchal una peanya dobre de talla, e sobre la peanya una pastera daltaria de .XII. palms e damplaria de quatre palms, acompanyada dobre de talla, e demunt la pastera de tubes, segons stà en la mostra. E mes farà una bella *Imatge de la*

Piadosa Mare de Deu, ab son fill Jhesús al bras, tota entrega e de tota talla, ACOMPANYADE DE SON MANTELL E ROBA E DAQUELL MILLOR GEST QUE PORÁ *e ab sa corona al cap e diadema al Jhesús,* segons stà en la mostra, e de la granesa que requerrà la dita pastera, hon ha star dita Imatge. E sobre la dita pastera de dit retaula, ço es, sobre la tuba, farà lo dit Frare Pau una altre istoria dels set goigs de la Verge Maria, de semblant largaria e amplaria de les altres istories, obre de mige talla, e sobre la dita istoria lo dit Frare Pau farà una bella tuba esmortida, dalsaria de sis palms, qui sobergaiarà totes les altres, e farà lo dit Frare Pau totes les dites coses ab aquella perfectió que millor porà, e demunt la dita tuba del mig farà .1. *Crucifix* daquella granaria que comportarà la dita obre, *ab dos ladres,* la hu starà sobre la tuba smortida, ab una istoria, ço es, en lo mig, e laltre sobre laltre tuba de la dita istoria en lo mig; e fetes totes les dites coses e acabades ab la aiuda de Nostre Senyor e de la sua Gloriosa Mare a honor dels quals lo dit retaula se farà, haurà compliment quant al que ha a fer lo dit Frare Pau en dita obre.

»Item es concordat que lo dit Frare Pau hage adornar e metre a tot son càrrech e despesses mes, tota la fusta que serà necessaria en la obre del dit retaula e tota la clavo e altres coses en dita obre necesaries, e que hage a metre la fusta bona e perfeta per dita obre. E totes les dites coses farà a despeses sues ab aquella millor perfecció que porà e sabrà» [1].

Grande obra era el altar del monasterio de los Angeles, como acabamos de ver por su minuciosa descripción, y no consta que en ella pusiera sus manos alemán alguno. Pero hemos subrayado de la contrata dos frases, á nuestro fin decisivas; pues ¿qué se quiere decir á fray Pablo Rossell cuando se le pide que las imágenes sean *piadosas y devotas,* sino que sean altamente expresivas, de esa expresión realística que caracteriza el arte flamenco en los últimos tiempos del cuatrocentismo, que caracteriza el arte suabiofrancón desde el predominio de las estampas de Schongauer? Pero hay aún algo más decisivo que lo dicho, pues hace referencia á ese plegado franconiano que supone el Sr. Casellas que hubo de ir Bermejo á aprender en Nuremberg. Se le pide á Rossell que *el manto y vestido* de la Virgen estén plegados *con aquel mejor gesto* — traducción literal — que le sea posible. ¿Habíamos visto nunca, podemos ver en contrata alguna, especificada una exigencia así sobre el plegado del vestido y manto de la Virgen? Esta exigencia se formula siete años antes de conocer en Barcelona á Bermejo. Siete años antes de su venida el barroco plegado

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Juan Triter.* Dicho día.

franconiano era ya corriente en Barcelona; y era corriente, primero, porque no habían de ser precisamente las monjas de los Angeles quienes lo introdujeran; y, en segundo lugar, había de ser ya corriente cuando fray Rossell conocía y practicaba el plegado franconiano.

Bermejo, si entre nosotros se perfeccionó, que es lo que yo creo, pudo encontrar en Barcelona, en las esculturas de Rossell, esos pliegues que tanto han preocupado al Sr. Casellas y que tan poco satisficieron á Bermejo, pues si bien es cierto que éste en el *San Miguel* del Sr. Warnher martirizó su manto con ayuda de Eolo, no es menos cierto que en *La Piedad* se mostró muy parco en los arrebujados, y esto que es á propósito de *La Piedad* cuando se le previene á Rossell que procure plegar vestido y manto de la Virgen á la moda, y es en tal asunto cuando la fantasía suabia da mayor libertad al caprichoso plegado de que hablamos.

Pero si de este plegado de manos de Rossell no podemos dar ejemplo, de unas manos quizás desconocidas sí que podemos citar un ejemplar tan hermoso como interesante.

¿Quién es el autor de la tabla del tímpano de la puerta de *La Piedad* de la Catedral de Barcelona? (Véase página 93.) Antes de conocer á fray Pablo Rossell creía en unas manos alemanas: una vez conocido nuestro fraile, no puedo ni debo aceptar en tan hermoso relieve una mano extranjera sin discusión.

Con *bell gest* están plegados el manto y vestido de la Virgen. El canónigo que á sus pies reza hubo de declararse por ello satisfecho de ser partidario de la estética de las monjas de los Angeles. Asimismo hubo, como ellas, de estar contento por la *piadosa y devota* composición y por su *bell gest,* si esta expresión se refiere á la Virgen; de modo que todo cuanto se le pedía á Rossell que fuera su *Piedad* del *retablo de los Ángeles,* todo esto es *La Piedad* del portal de su nombre de la Catedral de Barcelona. Pregunto: ¿si pudiéramos asegurar, no que la obra fuera de manos de fray Rossell, sino su existencia antes de la venida de Bermejo á Barcelona, ¿quién negaría que Bermejo no se inspiró para sus *Piedades* en la bella tabla de *La Piedad* de nuestra basílica?

Si no me consta quién fué el escultor tallista de *La Piedad,* ni me consta quién la mandó tallar, es de creer que el canónigo

que está de rodillas á los pies del Cristo tiene delante de las mismas un escudete, y en éste están esculpidas dos torres. Por consiguiente, parece que se trata de un canónigo Torres, Torrellas ó Castells de apellido. Por un canónigo de este nombre he preguntado al Archivo de la Catedral, pero me han contestado que de momento no podían darme razón. Encontrado el canónigo, hubiérase visto entonces si el relieve correspondía ó no al tiempo de Rossell y de su auxiliar el alemán; y, de no corresponder, de venir más bajo, hubiera sacado una prueba, una justificación de un hecho que me permite concluir en favor de Adriano de Suydret como autor del dicho relieve de *La Piedad*.

No tengo otra noticia de Adriano de Suydret el holandés que la de haber labrado por encargo de las monjas de Junqueras una imagen de San Jaime, según contrato firmado el lunes 28 de febrero de 1491. De lo pactado interesa en este libro sólo lo que se dijo en el capítulo primero, y es lo siguiente:

«Primerament es stat concordat entre les dites parts que dins spay de tres mesos, comptadors a .XV. del present mes, lo dit mestre Adrian sie tengut e obligat en fer la dita *ymatge de Sanct Jacme* de fust, obrant e fabricant aquella ab tota aquella perfectió ques pertany e ab tota forma necessaria, que sia de larch de nou fins en deu palms, ab la peayne, e fet aquell, *haia star lo dit mestre Adrian a indicació e arbitre dels honorables en Berenguer Palau, argenter, ciutedà de Barchinona,* e de MESTRE BARTHOMEU VERMEYO, PINTOR, etc.»[1].

Una vez conocida la presencia del holandés en Barcelona en los mismos días de Bermejo, y en el año mismo en que éste pinta *La Piedad* para el canónigo Desplá, ¿cómo sustraerme á la idea de que no sean de ver en *La Piedad* de talla de la puerta de la Piedad de nuestra Catedral á Bermejo y Adrián de Suydret? Tengo en dicho relieve una *Piedad* de un dibujo que, si no es de Bermejo, puede reputarse de su escuela, y tengo esa labra franconiana, que pudo con los modelos que trajo, y con lo que aquí

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Ginebret Dalmau.* Dicho día. De Berenguer Palau, que fué conceller de Barcelona en 1488, me consta por el *Manual de Esteban Soley,* escritura de 24 de enero de 1494, que labró para la iglesia de Santa Maria del Mar una *Verónica de Jesucristo en plata* por el precio de 75 libras, incluyendo el valor del metal. Si esa *Verónica* se hubiera conservado, es de creer que viéramos en ella el influjo de las *Verónicas de Jesucristo* de Bermejo.

pudieron hacer los Rossell, Longuer ó Lochner, Juan de Alemania, Guillermo de Utrecht y Adriano de Suydret, iniciar en su estilo á Bartolomé Bermejo.

Créome autorizado por todo lo dicho á dar á Adriano de Suydret *La Piedad* del portal de su nombre, y si no la doy por modelo de la de Bermejo es porque no he conseguido averiguar fecha más antigua de residencia en Barcelona de Adriano Suydret que la de 1491. Yo no vacilaría en hacer á Suydret el maestro de Bermejo en su dirección realista si le conociera para antes de 1480 en la capital de Cataluña, ó constara ser de dicho año la escultura; ni vacilaría tampoco en presentar su obra como tipo de comparación para la clasificación de *La Piedad* del Louvre, — como he debido hacerlo, — porque entiendo imposible toda contestación sobre su procedencia de escuela; ni en explicar por su influencia, como estilo, el plegado del manto de Santa Tecla del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián.*

Verdad es que á mayores cosas me he atrevido, y, lo reconozco, con fundamentos menos sólidos; pero Bermejo es un artista de tanto relieve y, por lo tanto, tan poco necesitado de prestigios prestados, que bien podemos mostrarnos con él algo dificultosos en punto á darle obras de difícil atribución.

En suma, si hay que ver en la escultura de *La Piedad* la mano de Adriano de Suydret, y éste nos consta en Barcelona en 1490, ¿no tenemos por qué no suponerle aquí diez años antes? El que se me revele en 1490 no quiere decir que en dicho año compareciera. Por consiguiente, lo que de nurembergués haya en nuestra pintura no tuvo necesidad de ir á aprenderlo en Franconia discípulo alguno de la escuela catalana, porque en Barcelona tuvo maestros que le iniciaron en el arte á la vez realista y pomposo de la escuela flamencosuabiofranconiana.

Bermejo nos ha dejado todavía en Barcelona otra de sus obras: la vidriera de la actual capilla bautismal de nuestra basílica. Piferrer fué el primero en dar á conocer esta obra con alguna inexactitud, pues la supuso de 1494 y única; pero el presbítero y archivero de la Catedral Sr. Mas comunicó al Sr. Casellas el asiento literal de las obras de Fontanet el vidriero, por el cual, como vamos á ver, debe bajarse á 1495 la dicha vidriera, y, por

consiguiente, la permanencia de Bermejo en Barcelona. Dice así: «*5 de mayo de 1495.* «En dit dia la obra entrega a Fontanet 1 lliure »10 sous pera entregar a Bermego, que es el preu de la traça de la »vidriera de la capella de batejar »y de las 9 vidrieras del cimbori »que deu fabricar el mateix Fon»tanet» [1].



Resulta asimismo que no es una, como hasta aquí se ha dicho, sino diez las vidrieras dibujadas por Bermejo, y en verdad hasta no es creible que por tal trabajo se le dieran tan sólo una libra y diez sueldos.

Hoy por hoy nada sabemos de Bermejo á partir del mes de mayo de 1495. Tan grande artista, pintor tan conocido en nuestra Catedral, de fallecer en Barcelona, ¿no encontráramos su sepultura al lado de la del canónigo Desplá?

Dado que se pueda admitir como obra de Bermejo cuanto consta como suyo ó atribuído, hemos de lamentar que en ella no figure, como se suele decir, un cuadro de composición. Falta á su gloria una de esas obras escénicas, aun cuando fuera la tan sobada del Calvario, que sirven para conocer la potencia artística de un pintor. En figuras aisladas, sin relación directa, cualesquiera que sea el número que entren en un cuadro, el pintor no va más allá del retratista. Velázquez no sería el gran Velázquez sin *La rendición de Breda,* como Rafael no sería el más grande pintor sin los frescos de las estancias del Vaticano. Bermejo no se nos presenta, pues, de una manera tan

1) Archivo de la Catedral de Barcelona: *Llibre de la obra de 1493 a 1495*, fol. LXI. En *La Veu de Catalunya,* número de 3 de agosto de 1905.

completa como Pablo Vergós, de quien son la mayor parte de sus obras de composición.

Bermejo pintó aquí, en la Catedral de Barcelona, cuando aun vivía en Barcelona Pablo Vergós, y fué éste y no Bermejo quien dijo la última palabra del arte de nuestros Cuatrocentistas.

Hemos de ver ahora, que conocemos la obra total de los cordobeses en Barcelona, si su manera de tratar el modelo y el color se dejó sentir en la escuela catalana, ó si ésta resistió sus extraños impulsos como en la primera mitad de siglo resistiera los impulsos flamencos. No nos pronunciemos antes de conocer la obra de Pablo Vergós.

Véase en el *Apéndice,* Bartolomé Bermejo.

CAPÍTULO VII

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO

FUERON, he dicho, en todas partes los pintores los grandes propagandistas del estilo arquitectónico del Renacimiento italiano. En todas partes se ha observado que los pintores, adelantándose á los arquitectos en su adopción, introdujeron el arte del romano en sus retablos, movidos, de seguro, tanto por la novedad, tras la cual corre siempre el pintor, cuanto porque el nuevo estilo de arquitectura concordaba con la época de las representaciones del Nuevo Testamento, las más en boga en los retablos. ¿Habíamos de ser nosotros una excepción?

Tenemos de la introducción del nuevo estilo arquitectónico en nuestra pintura un hermoso ejemplo en el *retablo de San Vicente de Sarriá,* y en *La Anunciación de Avinyó* otro ejemplo de un interior de completo acuerdo con los cánones de Alberti, el primer legislador de la nueva arquitectura. Pero las tablas citadas, que por su arquitectura han sido llevadas al siglo XVI, como por igual razón lo fué el fresco de la casa de la Almoyna, carecen de fecha conocida, ni cierta ni aproximada; de modo que para fijar la introducción del nuevo estilo arquitectónico en Cataluña no tenemos fecha documentada. Cuando la arquitectura del Renacimiento aparece, lo hace dominando completamente, en la hermosa casa Gralla de Barcelona, en construcción seguramente en 1517, dado que en 1518 conceden los Concelleres la agua que su propietario necesita, «atenent la gran obra que fa fer en la

dita sua casa, per la qual la Ciutat està molt decorada y embellida»[1]. Pero es en la platería en donde encontramos la fecha más remota de la adopción del nuevo estilo. En el precioso libro de pasantías del gremio de Plateros de Barcelona tenemos para 1510 el jarro del platero Juan Balaguer y el collar de Juan Camps[2]. Cierto que no está exento el jarro de Balaguer de mazonería, como que en España el nuevo estilo, como en Italia en la primera mitad del siglo XV, se nos presenta comprometido con el estilo ojival. Su resultado es nuestro plateresco, del cual teníamos el hermoso modelo de la casa Gralla, de cuya destrucción, para honra de Barcelona, no queremos acordarnos.

Prueban los dibujos de Balaguer y de Camps que en 1510 poseían nuestros dibujantes plateros perfectamente el nuevo estilo, y esto significa desde luego una preparación larga y constante.

Las tradiciones del plateresco catalán podemos decir que datan de los días de la introducción en España del nuevo estilo. ¿Quiénes fueron sus introductores?

Cuando por tan castellano se tiene al plateresco, ha de causar extrañeza que venga yo á sostener su origen catalán. Inútil será para muchos decir que no se trata de una cuestión de vanidad nacional, ni de un hecho documentado, por lo mismo que los documentos que presentaremos carecen de precisión; pero, si se quiere hacer crédito á mi desinterés en la cuestión, se verá claro que si sostengo que las raíces del plateresco son catalanas es porque no se le pueden conceder ni conocer otras.

Inicióse ya francamente en Italia el nuevo estilo por los años 1420, el año primero de sus Cuatrocentistas en la pintura (fué su primer año en la nueva pintura y arquitectura), siendo naturalmente florentinos sus iniciadores, como lo fueron casi todos sus discípulos, los que le impusieron en Venecia y Roma.

Brunelleschi, Alberti y Michelozzi figuran como los fundadores del renacimiento arquitectónico italiano; pero Alberti, como hemos dicho, fué su primer legislador, que suyo es el primer

1) Archivo Municipal de Barcelona: *Llibre de Deliberacions de 1518*. Día 25 de noviembre de 1518.

2) Pueden verse en la obra del Barón de Duvillier: *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne* (Paris, 1879), págs. 172 y 176.

Tratado de Arquitectura escrito en Roma, en donde ejerció avasalladora influencia en todas las Bellas Artes, gracias al franco y entusiasta apoyo que desde luego le dió uno de los papas más entusiastas por las manifestaciones artísticas, Nicolás V.

Fué su sucesor el valenciano Calixto III, que llevó la tiara sólo tres años (1455-1458), ayo del hijo bastardo del rey de Aragón Alfonso V, y por la influencia de éste elegido papa; y nada diré si Calixto III se comportó como hubiera debido hacerlo Alfonso de Borja. De como se condujo con su protector, dígalo el haber hecho lo imposible para que no heredara la corona de Nápoles Fernando el bastardo de Aragón.

Pero si en proteger al rey Alfonso V y á su hijo anduvo tan desviado el nuevo papa, no mostró igual desvío por nuestros artífices, pues desde el primer momento aparecen á su lado, en Roma, dos *aurifabri Cathalani,* Pedro Díez y Antonio Pérez de las Celles. De las obras que estos plateros ejecutaron en Roma, de la espada, la tiara y collar labrados por Pedro Díez sólo ha quedado en la Armería de Madrid la hoja de la espada ofrecida por el Papa á Enrique IV; y menos que esto de otra espada y una rosa labradas por Antonio Pérez de las Celles, y nada tampoco ha quedado de la rosa que los dos artífices en mancomún trabajaron para ser ofrecida al rey de Francia.

Cuando Calixto III llama á los talleres del Vaticano á nuestros compatriotas, en perjuicio del gran platero de Nicolás V, el florentino Simón, que queda durante todo su pontificado arrinconado; cuando los pone en Roma al lado de Alberti, el arquitecto de los palacios pontificios, dicho se está que habían de ser dos hombres de gran mérito en su profesión; que aun cuando el nepotismo es vaticanista, no es de creer que se ejerciera en favor de hombres desautorizados.

Fallece en 1458 Calixto III, y en este mismo año aparece en Toledo Pedro Díez, en donde le conocemos trabajando durante cinco ó seis años, esto es, de 1458 á 1463.

Pedro Díez es constantemente llamado en los registros pontificios *el Catalán;* pero como también se llama catalán á Antonio Pérez de las Celles, que en uno de los asientos de sus trabajos es llamado zaragozano, claro está que debe asaltar la

fundada duda, dado su nombre, si no eran uno y otro aragoneses.

Trabajando igualmente para el papa Calixto III aparece un pintor valenciano llamado Salvador Johan, quien lo mismo pinta paveses y banderas que un crucifijo[1]; de modo que vemos por los notarios pontificios empeño en marcar la nacionalidad de los artistas empleados por Calixto III. Por consiguiente, cuando una y otra vez, sin claudicar nunca, se llama á Pedro Díez *el Catalán*, por tal debe tenerse. Y si á Antonio Pérez de las Celles se le llama también el catalán, y por excepción el zaragozano, lo que á mi parecer debe entenderse es que el Pérez de las Celles procedería, como Díez, del Colegio de Plateros de Barcelona, y por esta razón era también llamado *el Catalán*. Pérez de las Celles aparece todavía en los registros pontificios del año 1483; de Díez no sabemos más al perderle de vista en Toledo en 1463.

¿Qué trajo á la imperial ciudad el platero catalán? ¿El arte del romano?

Suena ya en 1459 arquitecto de la Catedral toledana Annequin de Egas, esto es, en los mismos días en que el catalán trabaja á su vez para la Catedral. ¿Annequin no se interesó por las novedades arquitectónicas italianas? ¿No? Pues bien: su hijo Enrique no sólo se interesó, sino que fué el primero en levantar del plateresco uno de sus más hermosos monumentos, el Colegio mayor de Santa Cruz de Valladolid, construído entre 1480-1492. Si Enrique Egas se formó al lado de su padre, y de éste no salió gótico sino plateresco, como fué Pedro Díez *el Catalán* quien indudablemente trajo á Toledo el principio nuevo, Pedro Díez *el Catalán* ha de constar como el primer maestro, como el iniciador del nuevo estilo en Castilla.

¿Díez regresó de Toledo á Barcelona? No me consta; pero cuando leo el acuerdo tomado en 1480 por el gremio de Plateros de Barcelona, por el cual se dispone que el agremiado que permanezca ausente de la ciudad por más de tres años no podrá ejercer de nuevo su arte sin probar de nuevo su capacidad, origen esta disposición, sin duda alguna, del *Libro de Pasantía* de que

---

1) MUENTZ: *Les arts à la cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècles* (Paris, 1878), tomo I, págs. 204, 205 y 206.

antes hemos hablado, por principiar en dicha fecha y verse en el mismo algunos casos de esa rehabilitación profesional, he de pensar si no fueron los viajes de Díez á Roma y á Toledo, con regreso á Barcelona, los que decidieron al gremio á precaverse contra el regreso de los emigrantes.

Como influencias indirectas claro está que han de estimarse las de Díez y las de Pérez de las Celles. Su posición en Roma y Toledo era de mucha vista, y lo que en Italia pasaba era lo más trascendental, porque siendo la Arquitectura la madre de las Bellas Artes, todas sus variaciones afectan profundamente á sus hijas. Así, Díez y Pérez de las Celles habían de tener á los de aquí al corriente de los avances del nuevo arte arquitectónico, de su definitivo triunfo, produciendo, por consiguiente, un movimiento de renovación artística en consonancia con el que se dejó muy pronto ver en toda Francia, que, amiga siempre de novedades, se apresuró á adoptar un estilo que se llamaría en sus primeros pasos, de seguro, del porvenir. Lo cierto es que ya antes de acabar el siglo XV se llama bárbaro el estilo gótico.

Viendo, pues, á nuestros plateros metidos desde un principio en el círculo de la arquitectura del Renacimiento, siendo ellos los que nos permiten señalar la fecha de su triunfo, pues Balaguer no había, en 1510, de proyectar un jarrón Renacimiento sin haber triunfado este estilo, tratándose de un dibujo de pasantía, Pedro Díez *el Catalán* ha de merecernos á todos todo el cariño y respeto que se debe tener por los iniciadores.

Díez, por su apellido tal vez aragonés, pudo ser padre de otro Díez, del escultor barcelonés Martín Díez, de quien tengo noticias interesantísimas para los años 1525-1534. Sólo diré aquí que, llamado para dar su peritaje sobre el altar mayor de Poblet, junto con Pedro Núñez, lo dió en sentido desfavorable, y esto que era obra de un hombre de grandes prestigios, de Damián Forment. Y que Díez hubo de ser artista de gran consideración nada me lo prueba tanto como el haberle tachado Forment, acusándole de ser «grande enemigo suyo» [1], que para ser grande

1) Madrid: Archivo Histórico nacional: *Papeles de Poblet. Proceso contra el maestro Forment*, 25 b.

enemigo de Forment era casi indispensable que Díez se pudiera creer un rival del gran valenciano.

Como lo que acabo de decir es desconocido para el común de los lectores, pues yo no sé que de ello se haya escrito antes de ahora, añadiré que no conozco aún hoy las causas de la rivalidad entre Forment y Díez.

En suma, Bermejo, Pablo Vergós y Huguet pudieron aprender arquitectura del Renacimiento en Barcelona, ya en su dirección romana ó plateresca, cuando aun el gótico imperaba en toda Cataluña, y al servirse de ella en sus cuadros no hacían más que imitar á los pintores de su tiempo y de todas partes, que fueron los grandes propagandistas del arte nuevo.

CAPÍTULO VIII

PABLO VERGÓS

1473 Á 1495

PARA la historia de la escuela catalana es deplorable no conocer de Jaime Huguet otra obra que el *retablo de San Abdón y San Senén,* pues quedando al frente de ella sin rival al desaparecer Dalmau y en la plenitud de su vida y de su carrera, es, lo repito, de lo más deplorable no saber cuál fué su ulterior desarrollo y cuál fué el efecto que hubo de causarle la aparición de un maestro como Alfonso.

Huguet, he dicho, puede considerarse como uno de los maestros de Pablo Vergós, y Huguet pudo formar asimismo á su lado á Alfonso, ya que sólo lo que es privativo de éste, el poner el color y el sombrear, no impide su filiación dentro de la escuela expresiva, por Huguet bien representada.

Desconocida ó perdida la obra de Huguet, me parece que les ha de pasar á los que se interesen en el conocimiento de nuestros Cuatrocentistas lo que me ha pasado á mí, por no decir que aun me pasa: la duda de que el consorcio Huguet-Vergós que he señalado no hubiese continuado para otras obras que el *retablo de San Pedro de Tarrassa.*

Indicado queda que este consorcio se manifiesta, á mi entender, en el *retablo de San Vicente de Sarriá,* hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Este retablo no nos ofrece, para señalarle tiempo, indicaciones precisas. Por su arquitectura ya hemos

dicho que hasta se había bajado en parte al siglo XVI; pero como hemos visto de cuán antiguo databa ó podía datar en Barcelona el conocimiento del nuevo estilo de arquitectura, este dato no resulta de ningún modo preciso.

Otra indicación he hecho, y es la de encontrar, en la tabla que representa el *Azotamiento de San Vicente*, el caballero ó el modelo del caballero de nariz aguileña de la tabla de Alfonso. Siendo esta tabla de 1473, no puedo admitir que se trate de un modelo que, después de haber plantado en el taller de Huguet ó de Vergós, plantara en el de Alfonso, porque para antes de 1473 me parecerían inaceptables los avances arquitectónicos del Renacimiento de las *tablas de San Vicente*. Dejándolas para después de dicha fecha, se me adelantan las tablas del *retablo del gremio de Revendedores*.

Carece para mí también este retablo de indicaciones de tiempo, y en él no puedo ver más que una obra de los Vergós. De este retablo repito que el cuadro de *la Virgen rodeada de cuatro santas* lo estimo obra de Pablo, porque la Virgen y Santa Lucía salieron del modelo de la Virgen de *la Epifanía del Condestable*. Pero ¿qué decir de la tabla representando á *San Miguel defendiendo el castillo de Roma de su nombre,* y en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902* convertido en un San Miguel defendiendo las puertas ó murallas de esta ciudad?

He notado en esta tabla, en primer lugar, el San Miguel, que no es otro que el paje atisbando la escena de la adoración de los Reyes de *la Epifanía del Condestable*. Trátese ó no del propio retrato é imagen de Pablo Vergós, su identidad es indiscutible. Pero, en cambio, ¡qué inmensa distancia no separa entrambas tablas! ¿Cuál es el alcance de esta distancia? Hamlet mismo diría, al estudiar este punto: *That is the question.*

Yo no puedo ver en esta tabla la mano gótica de Jaime Vergós II. Si es de éste la tabla de *la Resurrección* del *retablo del Condestable,* como por tal la tengo, su mano no se ve en esta *tabla de los Revendedores*. Tal vez se puede señalar en otras que no reproduzco por su falta de condiciones artísticas, pero en modo alguno en la tabla en cuestión.



Rafael Vergós (?) según Pablo Vergós: San Miguel

Retablo de los Revendedores de Barcelona

Creo que á quien es de ver en esta tabla es á Rafael Vergós, quien, de seguro discípulo de su hermano, reprodujo sus tipos, sus estudios, cuando no pintara lo que le dibujaran, porque las cabezas parecen de Pablo, y son cabezas de cuadros de

éste, como veremos; de donde sale aumentada la dificultad de colocar en su tiempo el *retablo de los Revendedores.*

Para explicar la presencia del paje de *la Epifanía,* conver-



PABLO VERGÓS: EL CALVARIO

Gremio de los Revendedores de Barcelona

tido ahora en *San Miguel,* he dicho que no se reprodujo sino un cartón del estudio de los Vergós. Asimismo he de creer que las cabezas conocidas de la tabla de San Miguel de que hablo no tienen otro origen. Pero, sea de ello lo que quiera, sea el reta-



PABLO VERGÓS: EL CALVARIO (RETABLO DEL CONDESTABLE)
Museo de Antigüedades de Barcelona



PABLO VERGÓS: LA VIRGEN Y SANTAS LUCÍA, BÁRBARA, INÉS Y PETRONILA (?)
Cofradía de los Revendedores de Barcelona

blo una obra de antes ó de después de Alfonso, el *retablo de los Revendedores* es de los Vergós, y si á Pablo damos el cuadro del *Calvario* y el de *la Virgen con las cuatro santas,* á Rafael le podemos dar el de *San Miguel defendiendo el castillo de su nombre en Roma.*

Fija *el Calvario* por sí solo el *retablo de los Revendedores* en la obra de los Vergós. El Cristo y los dos ladrones son creaciones suyas, como lo son la María Cleofé y Longinos.

No hay para qué repetir todo lo dicho ya sobre los *Calvarios* de los Vergós. Convencido estoy de que han de compararlos todos cuantos lean estas páginas, pues les ha de interesar la comparación, que ha de revelar á la postre un gran maestro, que se repetía por la misma razón que en sus mismos días tenía Memling para repetirse, por forzársele á la continua repetición de unos mismos temas, por faltarle tiempo para atender á los encargos. Sin embargo, en *el Calvario* de los Revendedores Pablo Vergós ha introducido la variante del sacerdote que, á caballo y de espaldas, habla con la consagrada figura del que declara ser el Crucificado verdadero hijo de Dios. Vestido dicho sacerdote mitrado de rica capa azul claro y oro, da á la entera composición una vida que no abunda en las obras de su misma clase. Mi imperfecto fotograbado no causará el efecto que produce esta tabla; pero, imperfecto y todo, revela á la simple vista ser de la mano del autor del *Calvario del Condestable,* pues uno son el Cristo y los ladrones, uno el Longinos, una la Cleofé, en uno y otro *Calvario* colocados en el mismo sitio. Pero Pablo Vergós, en el *Calvario de los Revendedores,* está en avance sobre el del Condestable: nos lo prueba que ya en la representación del caballo ha hecho un gran progreso. Por ahí se prueba lo distante que hemos de estar de *la Epifanía,* y lo prueba también el fondo. Compárese el dibujo y relieve de las palmas de uno y otro. Véase la colección simétrica y cuidada en el *retablo de los Revendedores,* que revela como nos vamos acercando á la época del *manierismo,* que no es sólo italiano, y que lo mismo se puede señalar en la escuela flamenca que en la nuestra.

Cuanto debía hacer notar de la tabla de *la Virgen y las cuatro santas* queda casi dicho. Añadiré que cuando vamos buscando la

filiación del *retablo de Santa Tecla y de San Sebastián* de la Catedral de Barcelona no es de pasar por alto el tipo de Santa Bárbara, que puede y debe recordarse á propósito del de la Virgen Madre del cuadro de *Jesús disputando con los doctores* del dicho retablo de la Catedral. No quiero decir que se trate de un mismo modelo: quiero sólo señalar una filiación, una escuela; pues, no hay que olvidarlo, ésta sólo existe cuando los discípulos reproducen á su manera los tipos y tópicos de la escuela.

Volvamos, esto dicho, al *retablo de San Vicente de Sarriá.* Tengo indicado que en esta gran tabla se ven tres manos, esto es, que el retablo lo pintaron tres maestros, y éstos fueron, en mi opinión, Jaime Huguet, Jaime Vergós II y Pablo Vergós. Corresponden:

A Jaime Huguet: *El azotamiento, San Vicente en las parrillas y la muerte de San Vicente.*

A Jaime Vergós II: *San Vicente en la hoguera y los Ángeles confortando á San Vicente.*

A Pablo Vergós: *La ordenación de San Vicente, San Vicente exorcisando á los ídolos, El martirio de hacer tiritas de la piel de San Vicente, San Vicente como exorcista.*

En la página 23 de este segundo tomo he puesto frente por frente al *Verdugo de Santa Julita* y al *Verdugo de San Vicente* para probar por su identidad que el *retablo de Santa Julita* de San Quirse de Tarrassa era de Jaime Huguet, y ahora doy la tabla en que aparece el verdugo de San Vicente á Pablo Vergós. No he dicho, porque no venía antes al caso, que al citar á dicho propósito el *Verdugo de San Vicente* para filiar el *retablo de Santa Julita* era porque Jaime Huguet se me presentaba unido á los Vergós en el *retablo de Sarriá.* Pintando unidos, se comprende la comunicación de estudios hechos y aplicados á conveniencia de los artistas. De la misma manera que Pablo Vergós aceptaba de Huguet el tipo del dicho verdugo, también aceptaba el del cónsul Licias de la tabla del *Degüello de los Santos Médicos* del *retablo de San Pedro de Tarrassa,* en el de *San Vicente* nuevamente por él reproducido. Como, siendo tan evidentes tales adopciones, no doy á Huguet lo que por ellas parece evidentemente suyo, vamos á verlo.



PABLO VERGÓS: MARTIRIO DE SAN VICENTE (RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona



JAIME HUGUET: MUERTE DE SAN VICENTE
(RETABLO DE SAN VICENTE, DE SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona



JAIME HUGUET: AZOTAMIENTO DE S. VICENTE (RETABLO DE S. VICENTE, SARRIÁ)

Museo de Bellas Artes de Barcelona



PABLO VERGÓS: ORDENACIÓN DE SAN VICENTE
RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ
Museo de Bellas Artes de Barcelona

pero mi fotograbado no ha correspondido á mi deseo: aun deficiente, hará ostensible todo lo dicho. Aquí está el gran pintor catalán entero. Y en esta tabla se verá el obispo, que se conservará en San Agustín en el *retablo de los Curtidores*.

Esta tabla y la de *San Vicente como exorcisante,* las dos mejores del retablo, bastarían á la reputación de Pablo Vergós; porque lo que hoy se pide á gritos, y en todos tiempos se ha pedido con voces más ó menos acompasadas, la expresión y representación natural de la figura humana, está llevada á una altura que no ha sido sobrepujada por nadie, cuando se atiende á su valor técnico, á la parquedad de los medios empleados para modelar y dibujar rostros y cuerpos; cuando el pincel es capaz de todo virtuosismo, como lo demuestran las capas pluviales y dalmáticas de la clerecía, uno se siente lleno de admiración por una maestría llevada á toda la plenitud.

Que Pablo Vergós, en estas tablas tan hermosas, es todavía un compositor frío, de la antigua y no de la nueva escuela, esto es, de la escuela del renacimiento italiano, es cierto. Ya hemos dicho que la escuela catalana en esto hace pocos progresos: la tradición se le impone y no sabe sacudirla, ni un solo ejemplo nos dará de esas composiciones libres, de franco, natural y desenvuelto movimiento, gloria inmortal de los Cuatrocentistas italianos. Pero, con todo y este defecto, cuando el asunto implica esa frialdad de que hablamos, ó no exige por su naturaleza gran movimiento como en la *Ordenación de San Vicente,* y en la de los lisiados ante su tumba, la composición nos parecerá perfecta. Y en la *Ordenación* le vemos todavía penetrando por el campo de las sombras, de la perspectiva aérea, que también no ha de alcanzar, como no la alcanzó un solo maestro catalán. Cerca estaba ya con estas tablas Pablo Vergós de solidar su reputación, que firme quedó al pintar el *retablo de San Antonio Abad.*

Puede hoy verse este monumento de la pintura catalana en la iglesia de su nombre en Barcelona. En la Exposición de Arte antiguo de 1902 se presentaron todas sus tablas, excepto la del *Calvario,* que estaba en un estado lamentable; pero, cuidadosamente restaurada por D. Tomás Moragas, que ya años antes había restaurado las otras, hoy se puede con éstas admirar, pues

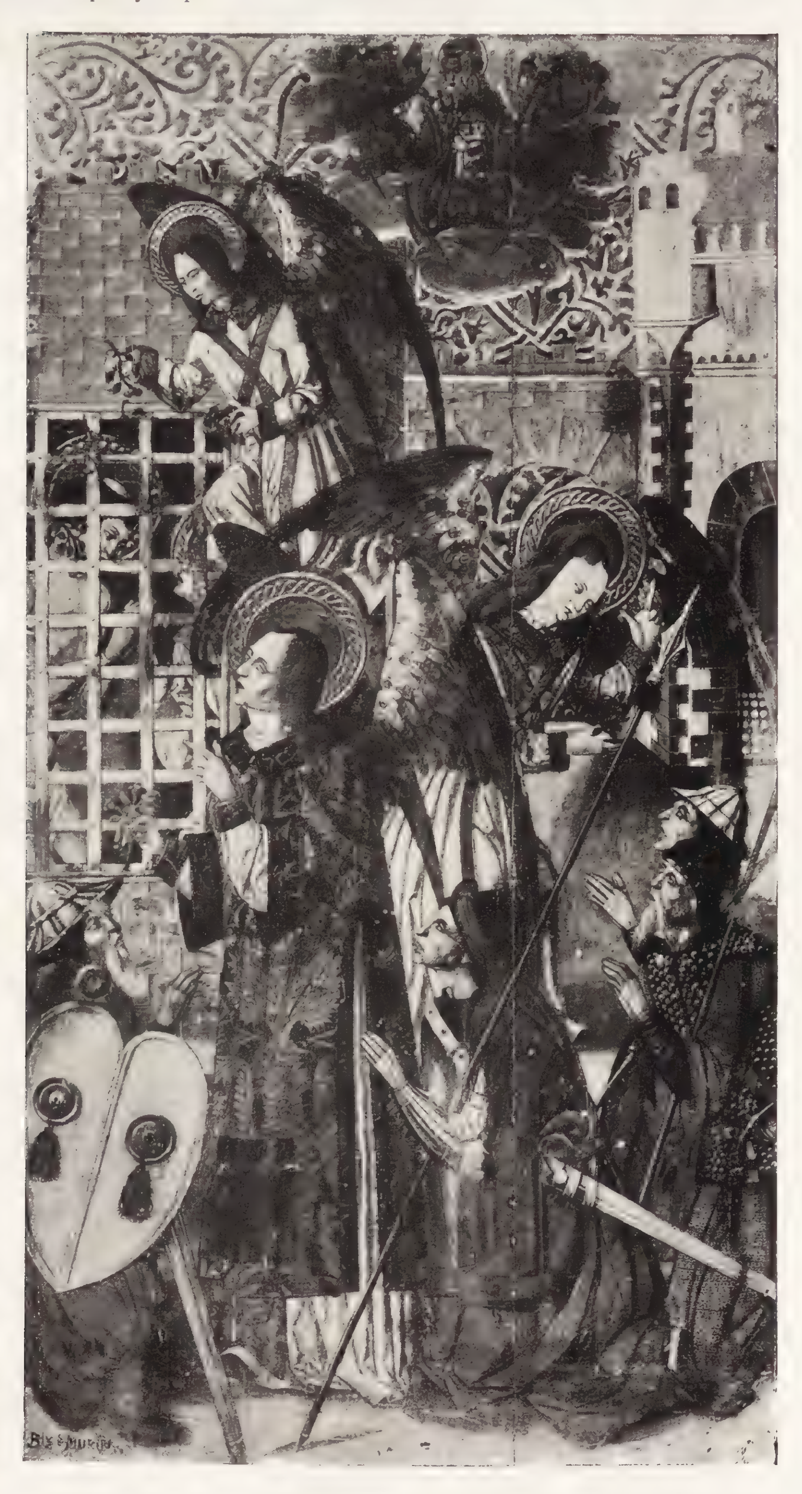


Pablo Vergós: San Jorge
Retablo de San Antonio Abad, Barcelona

no desdice de sus grandes cualidades.

Tenemos el *retablo de San Antonio Abad* por obra exclusiva de Pablo Vergós. Quizás en las figuras de santos del bancal tuvo una mano auxiliar, pero no más que auxiliar, porque las figuras están todas sólidamente construidas, como se podrá juzgar por el *San Jorge* aquí reproducido.

Estimo esta grande obra como posterior al *retablo de San Vicente de Sarriá,* porque creo que Vergós, si no sintió la influencia de Alfonso, sintió la de su manera de pintar. Ya nada de aquel miedoso modelado tradicional: las sombras, con todas sus profundidades y trasparencias, aparecen en todas partes. A bien seguro que, de no tener la pintura catalana que arrastrar los fondos dorados y estofados, como el presidiario su cadena hasta el cumplimiento de su pena, Vergós llenara sus cuadros de aquel ambiente que ya hemos dicho parece desconocido en nuestra escuela, para mí indudablemente por dicha circunstancia.



Jaime Vergós II: Los Ángeles confortando á San Vicente
(retablo de San Vicente, Sarriá)
Museo de Bellas Artes de Barcelona

del caballero que aparece á su lado. Sus melenas deberán tomarlas en cuenta los que quieran bajar las tablas que examinamos dentro del último quinto del siglo. Ese caballero es un retrato, seguramente del laico que hizo pintar el retablo, pues para ser el retrato de Huguet es demasiado joven. Esta figura planta con una naturalidad y aplomo superior á las otras, porque indudablemente ha plantado delante del maestro el retratado. Compárese con el cónsul, procónsul ó prefecto, que nos dice sólo en el plegado que ha sido pintado de memoria, amén de convencernos de que dentro del talar que viste no hay el cuerpo de un hombre. Huguet se mantenía, pues, como retratista, á la altura en que le hemos visto en el retablo de San Abdón y San Senén, pues los caballeros que plantaron para tales santos tienen la misma maestría.

Que los cuadros que damos á Jaime Vergós II son las obras de un pintor de la antigua escuela lo dice la simple comparación de dichas tablas con las de Huguet, que le están más cerca que las de su hijo, en marcha siempre progresiva.

Tiene la tabla de *San Vicente en la hoguera* todo el aire de una miniatura, no por su virtuosismo, que es extremado, sino por el rigor de su dibujo, digno de un grande estilista; de modo que no podemos llamar fanfarrón á Jaime Vergós II cuando les dice á los de Cervera que les «pintó bellamente unos pendones». Ahora bien: esa tabla y su compañera no sólo no son miniaturas, sino cuadros con figuras que se acercan al natural. Y si queremos darnos cuenta de lo acabado del trabajo, véase el detalle de la dicha tabla, véanse aquellas cabezas parlantes y fuertes dentro de una técnica simplicista propia de los grandes góticos del siglo XV.

Gótico hemos dicho que se nos presenta Jaime Vergós II, y si tal le vimos en el *retablo del Condestable*, y en la tabla anteriormente descrita confirma su estilo, en la de los *Angeles socorriendo á San Vicente en la cárcel* todavía su estilo queda más fuertemente caracterizado. Aquí el pesado pincel ha cargado más firme, y al querer detallar, en vez de pintar, ha dibujado. Luego la falta de idealidad en los ángeles, sus feas cabezas, sus abigarradas alas, le clavan en el puesto que llenaba no sin distinción ni mérito real, porque, lo repetimos, el grupo que hemos dado en detalle no

sufre de la comparación con ninguna de esas tablas alemanas de cuyas tan alto se pone su sentido realístico.

¿Pablo Vergós puede ser el autor de las cuatro tablas que le atribuimos? Digo que sí, porque se forma mi opinión por encontrar en el *retablo de Granolles* y en el de *San Vicente de Sarriá* la tabla del santo en su sepulcro como exorcista, que también se da en el *retablo de San Antonio Abad*. Confirma luego mi modo de ver la aparición de Jesucristo en el cuadro de San Vicente escarpiado, que se repite en el *retablo de San Antonio Abad,* como aquí es de ver, saliendo uno y otro Cristo del Cristo resucitado del *retablo del Condestable*. Robustece mi dictamen, si no me equivoco, el aparecer, como ya he dicho más arriba, en la clerecía tipos que encontramos en la del *retablo de San Antonio Abad* y *Curtidores;* y, finalmente, me convencen las palmas con las bellotas de los fondos dorados y estofados.



La escena doméstica del cuadro de *San Vicente escarpiado* ¿no se explica viendo en ella al padre de Vergós, con su segunda esposa y al hijo de ésta del primer lecho? ¿Puede de esta escena darse otra explicación? ¿El marido, cuando menos, no recuerda el tipo del que en la escena de *la Epifanía* del *retablo del Condestable* asoma por la ventana?

Cuanto he dicho de las cabezas de expresión de los Apóstoles de *la Pascua* del *retablo del Condestable* ¿no puedo repetirlo, no con no menor, sino con mayor motivo á propósito de la tabla de la *Ordenación de San Vicente?* He querido dar de las cabezas de los cantores un detalle grande para que se apreciara toda su belleza, toda su expresión, y la genial sencillez con que están pintadas, cualidad siempre eminente en Pablo Vergós;



PABLO VERGÓS: RET

;Museo de



VICENTE, DE SARRIÁ
: Barcelona

Para distinguir las tres manos tenemos para los tres maestros una figura decisiva: la figura desnuda, la academia, digámoslo así, de San Vicente. La academia de Huguet es anatómica y no varía en sus dos cuadros en lo más mínimo. La academia de Jaime Vergós es gótica. La academia de Pablo Vergós es purista. La oposición no puede ser, entre los tres maestros, ni más notoria ni más radical.

Tenemos en segundo lugar, en las dichas academias, un detalle que las distingue. En el nimbo de San Vicente de las tablas de Huguet hay una faja de adorno entre los filetes. Esta faja falta en los nimbos de los Vergós, que andan, en esto, de acuerdo padre é hijo.

Distinguen de manos, la arquitectura de las tablas de Huguet, que es del Renacimiento, mientras continúa siendo gótica en los Vergós.

Muestran los fondos dorados y estofados dos procedimientos distintos y dos estilos diferentes. En las tablas de Huguet se produjo el fondo por estampación: en las de los Vergós es el resultado de un dibujo á mano libre. En las tablas de Huguet el dibujo es geométrico y simétrico: en las tablas de los Vergós es libre y consiste en la repetición de sus típicas palmas y bellotas, salvo en la tabla de los *Ángeles confortando á San Vicente* de Jaime Vergós, en que el estofado es estampado como el de Huguet.

Una mera ojeada á las láminas bastará, aun para el menos iniciado, para distinguir por su estilo las tres manos, los tres maestros. Correcto, pero castigado, es el dibujo de Huguet; rígido, duro, anguloso, gótico, el de Jaime Vergós; amplio, gracioso y naturalista, el de Pablo Vergós. No hay para qué decir más: ya he dicho que al menos inteligente se le hará visible por mis láminas la presencia de tres maestros en el *retablo de San Vicente de Sarriá*.

¿Huguet es ó no es el autor de las tablas que le atribuimos? Desde el momento en que su creación, el tipo del cónsul Licias, lo reproducen dos manos diferentes en el *retablo de San Vicente de Sarriá,* no he de negar que se puede sacar de ello argumento en contra de Huguet; y como aun podrá decirse que parece extraño que no imprimiera en su San Vicente aquella superior expresión

de éxtasis que como modelo nos ha dejado lo mismo en San Abdón y San Senén que en los Santos Médicos, á mí no me extrañaría que se concluyera en contra de Huguet. Si no soy de esta opinión es porque es sobrado típica la figura del cónsul creada por Huguet para que la pudieran copiar en vida otros pintores. Como los Vergós le sobreviven y las *tablas de San Vicente* bien pudieran ser posteriores á su fallecimiento, podría explicarse por dicha circunstancia la adopción de su tipo; pero yo no me explicaría satisfactoriamente la aparición del tipo del caballero de nariz aguileña de Alfonso en un cuadro posterior á la muerte de Huguet, ó sea para después de 1483: la repetición de ese tipo á diez años de distancia no se explica tratándose de la obra de un forastero ó de un extranjero, como entonces se diría.

Que no sean dignas de Huguet las dos tablas que le atribuimos, nadie lo negará, y que en éstas no esté en progreso tampoco se contestará. Compárense los Santos Médicos de la tabla de su martirio con el San Vicente; compárense sus desnudos, y se verá el inmenso avance de Huguet en el San Vicente. Ya no se trata de cuerpos sin huesos, sin nervios y sin venas: lo real aparece, y, si aparece sobrado, tal vez esto se deba á la obra de los siglos, que han podido borrar las medias tintas. De todos modos, el cuerpo bien construído de San Vicente y bien modelado con mayor ó menor sentido realístico, es superior á aquellos cuerpos faltos de interior de 1460.

Hice notar, al hablar del retablo de San Pedro de Tarrassa, el virtuosismo de Huguet. Esta cualidad también está en progreso en las *tablas de San Vicente*, en donde la costumbre del tiempo, que parecen indicar las armaduras fantásticas puestas de moda en Italia entrada la segunda mitad del siglo, y muy pronto adoptadas en Flandes y Alemania, exigían del virtuoso una aplicación superior á la de los tiempos pasados.

Una figura llama la atención en la *tabla de la muerte de San Vicente* (y cuidado que la figura del santo muerto es notable, como dibujo, como modelado y trabajo, como expresión de la muerte de ese santo, pues en su rostro han dejado huellas los dolores del martirio, dominados, pero no vencidos, por la resignación y la esperanza en la recompensa futura), y la tal figura es la



JAIME VERGÓS II: SAN VICENTE EN LA HOGUERA
(RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona



JAIME VERGÓS II: DETALLE DE LA TABLA DE SAN VICENTE EN LA HOGUERA
(RETABLO DE SAN VICENTE, SARRIÁ)
Museo de Bellas Artes de Barcelona



PABLO VERGÓS: SAN ANTONIO COMUNICANDO SU PODER DE EXORCISTA
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

Casi nada ha quedado del Archivo de los Antoninos, que se supone pasaría á Roma al ser extinguidos, por donde acercarnos á la época del retablo por la de la construcción de la iglesia. Así, todo lo que sabíamos era que se estaba construyendo la iglesia en 1444[1]. Pero D. Ramón Piera, rector de los Escolapios, á cuyo celo por los monumentos de su iglesia y amor á las bellas artes debemos la restauración de la tabla del Calvario, me comunica, con referencia á su archivo, que: «El dia 15 de Desembre de 1431 se comprà'l terrer y algunes cases pera la construcció» —de la iglesia—«(en Guillem Duran, hostaler, es el comprador a pública subasta, 10.000 sous). Fra Berenguer de Biancha, preceptor de la Casa de Sant Antoni Abat de Cervera, degudament autorisat per l'abat Joan, firma'l compromís pera la fundació, ab el canonge arcedià de Barcelona, reverent Felip de Medalia, el dia 30 de Març de 1431, y ab el senyor rector del Pi'l dia 24 d'Abril de 1432, davant del notari públic Gabriel Canyelles. Confirma aquests compromisos l'abat Joan el dia 18 de Juliol de 1433, firmant aquesta confirmació'l seu secretari fra Nicolau Ponciato y el referit notari, ab els deguts testimonis, y es procedeix a la construcció.

»En aquest arxiu obra un concordat entre'l reverent senyor vicari del Pi, Bernat Planes, y Jaume Bisanyes, beneficiat de la mateixa iglesia, d'una part, y fra Gingo de Veanchia, administrador perpetual de la Casa de Sant Antoni Abat de Barcelona, y fra Antoni Montseny, preceptor de la casa de Sant Antoni de Cervera, datat a 3 de Setembre de 1448, en el qual aquests últims s'obliguen a satisfer a l'iglesia del Pi tots els drets que'ls pertoquen d'oferta, candeles, etc., per raó de les misses que se celebren en l'iglesia de Sant Antoni. Diu textualment el conveni:

»Et primo, cum venerabilis Præceptor Domus prædictæ Sti. Antonii daret, et dare et tradere teneretur dicto venerabili Rectori Successoribusque suis, in dicta Ecclesia de Pinu, seu Procuratori eorum, medietatem integraliter, fideliter atque bene omni fraude cessante Omnium et singulorum Oblationum in quavis specie consistant, quæ ad manus Præsbyteri seu Præsby-

---

1) Pi y Arimon: *Barcelona antigua y moderna* (Barcelona, 1854), tomo I, pág. 517.

terorum missas Celebrantis seu Celebrantium in dicta Capella seu Ecclesia Sti. Antonii et quibusvis altaribus ejusdem venient omni tempore, et de candelis, quæ in missa seu missis *accenduntur* seu etiam de aliis candelis, quæ *offeruntur* in dicta Ecclesia per Christifideles quacumque hora diei vel noctis, medietatemque integraliter de omnibus quæ in pelvim veniunt seu mittuntur pro adoratione Crucis quinta et sexta feria proxime præcedentibus celebrationem Dominicæ Passionis, fuit conventum, quod de cetero in compensationem omnium et singulorum prædictorum quæ amodo cessabunt dari et solvi, dictus Venerabilis Frater Gingo et sui Successores *dent et solvant dicti Venerabili Rectori, et suis Successoribus in festo Sanctæ Crucis mensis Maji proximo triginta solidos, et in festo omnium Sanctorum post dictum festum Sanctæ Crucis proxime sequnturum alios triginta solidos,* et sic deinceps, quolibet anno...

»D'aquí's dedueix ab tota claretat que ja abans del 3 de Setembre de 1448 se celebraven misses en aquesta iglesia.»

Dicho se está que el que se dijera misa en 1448 implica que el retablo estuviera pintado; pero el dato anterior ya fija un término para buscar su tiempo. Por la indumentaria, sin embargo, puede aproximarse el tiempo en que fué pintado el *retablo de San Antonio Abad,* del cual creo que me dió la fecha Puiggarí, fijándose en un detalle indumentario que tiene doble importancia, esto es, porque de un lado me puede señalar la época del *retablo de San Antonio,* y del otro como en realidad Rafael Vergós plagió la obra de su hermano en el retablo de Granollers.

Señala el Sr. Puiggarí el rocadero con que adornan sus cabezas la reina y la princesa ya citadas de los *retablos de San Antonio* y *de Granollers,* como tipo «del usado por nuestras damas en el período de 1460-70» [1].

En efecto, como moda del año 1470, se ve en todas partes el uso del rocadero ó capirote, moda flamenca, circunstancia que creo es de notar tratándose del siglo de la pintura flamenca, difundida por toda Europa, por cuanto era opinión corriente la

---

1) Puiggarí: *Monografía histórica é iconográfica del Traje* (Barcelona, 1886), página 283, número 326.



PABLO VERGÓS: SAN ANTONIO ABAD

Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

de Duclercq, que decía «ser las burguesas de Gand, Brujas y Lille las mujeres mejor vestidas de su tiempo». Véase en Quicherat una dama vestida á lo flamenco de una miniatura de 1470[1].

Pero ¿hasta cuándo se continuó usando el capirote? Esta es la cuestión para poder fechar el *retablo de San Antonio Abad*.

Viollet-le-Duc, estudiando este punto, dice: «Es entre 1470 á 1475 cuando los capirotes desaparecen. Cuando Luis XI muere en 1483, hacía ya mucho tiempo que las damas no los llevaban en Francia[2]; pero como las modas es en el centro en donde aparecen, en donde primero desaparecen reemplazadas por otras modas, si contamos para París el año de 1475, no para cuando desaparecen, sino para cuando dejan de ser de moda, considerando que en 1483 ya hacía tiempo que no se llevaban, podremos señalar el año 1480 como el de su completa desaparición, y por lo dicho podremos creer que aun aquí, después del 1480, se continuaron llevando por algún tiempo; y, aplicando las cuentas hechas para París, digo que aquí se dejarían de llevar sobre el año 1483. Si se admite esta cuenta, como el *retablo de Granollers* consta que se estaba pintando en 1495 por Jaime Vergós II y Rafael Vergós, por fallecimiento de Pablo, que lo dejó sin concluir, está claro que ó se trata de un plagio ó de un anacronismo, ó de que aun se llevaría el rocadero cuando Pablo Vergós dibujó aquella tabla que no llegó á pintar. Y como ahora vemos concedérsele plazos de seis años para pintar un retablo, plazo que, de habérsele concedido, nos remontaría al año 1489, la prolongación de la moda del rocadero, su explicación en el *retablo de Granollers,* no se haría en absoluto imposible. Pero no sabemos ver en el *retablo de San Antonio Abad* por dónde llegar á su fecha, y, si no queremos pecar, será fuerza sólo decir que fué pintado por los años 1480 y tantos.

He dicho que, constando ser el *retablo de Granollers* obra de los Vergós, lo que de dicho retablo viera en otros serviría para la filiación de éstos. En seguida he notado la idéntica composición del *Calvario,* con la repetición del mismo Cristo y

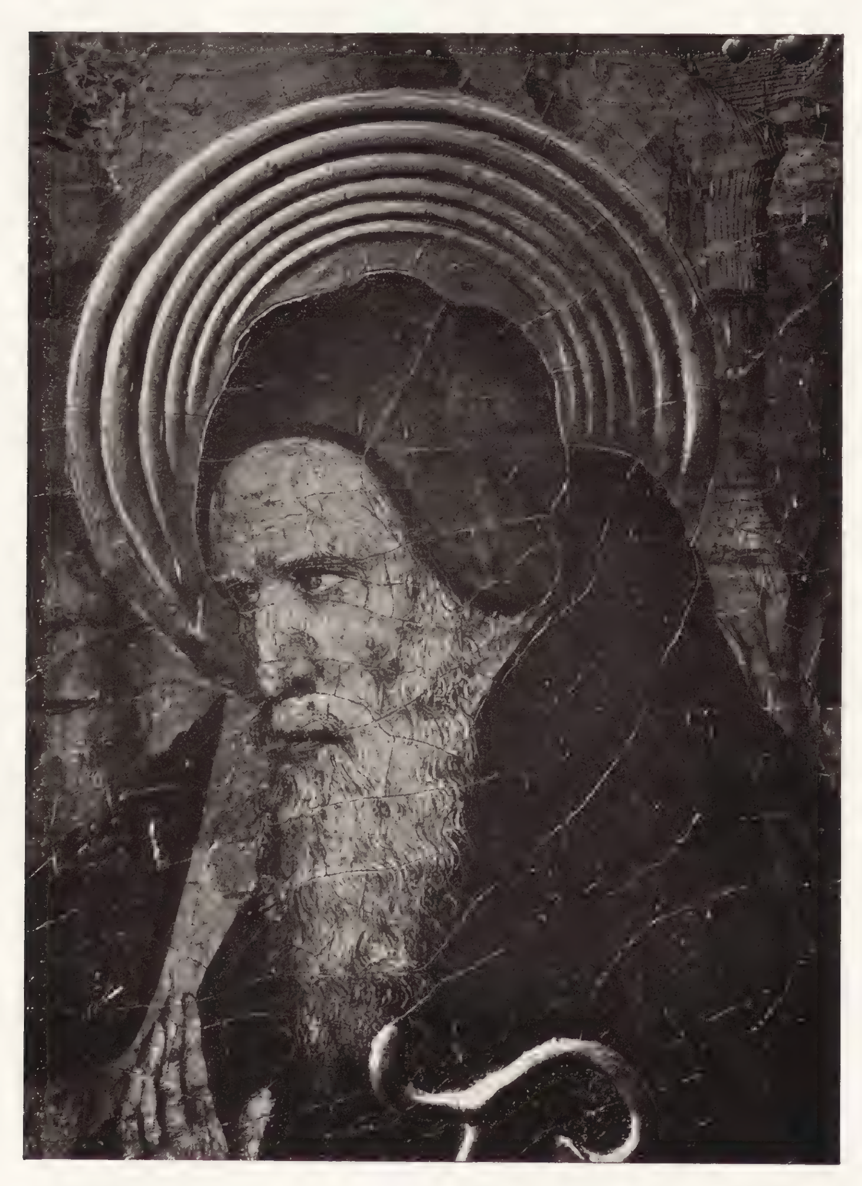
1) QUICHERAT: *Histoire du Costume en France* (París, 1877), pág. 309.
2) Obra citada, tomo III, pág. 242.

buen ladrón; la figura del legionario disputando por las vestiduras del Cristo, igual á la del caballero de la tabla de *San Agustín predicando* del gremio de Curtidores de Barcelona; el paralelismo de las tablas de *San Esteban y San Vicente exorcistas;* la clerecía y caballeros de la *Invención del cuerpo de San Antonio Abad,* igual á la del *Santo Angel defendiendo en Roma el castillo de su nombre* del gremio de Revendedores, y la de la *Ordenación de San Vicente,* las palmas y bellotas; la *Aparición del Cristo á San Antonio y á San Vicente,* etc.



Pablo Vergós
San Antonio visitando á San Pablo ermitaño
Iglesia de San Antonio Abad, Barcelona

Fuera, pues, de toda duda el maestro, lo que primero se echa de ver, sabiendo de quien se trata, es el progreso que en este retablo demuestra en la energía del modelado. De no conocerse el *retablo de San Antonio Abad,* sería imposible explicarse *los Profetas* de Granollers. Camino de éstos se encuentra Pablo Vergós en la figura de San Antonio Abad. En la tabla de este santo visitando á San Pablo ermitaño, asunto tratado también por Velázquez, sin que sea en modo alguno de admitir que el primer maestro de la pintura en



Pablo Vergós: Retablo de San Antonio Abad
Iglesia de San Antonio Abad, Barcelona

España tuviera por qué acordarse de Pablo Vergós, pero tampoco, por qué no recordarlo, en esta tabla la cabeza de San Antonio es un verdadero prodigio de modelado y de expresión: es el maestro de *la Pentecostés* del *retablo del Condestable,* llegando al punto más alto de su carrera artística. Sí: cabezas como la dicha pueden y deben ponerse al lado de las de Alfonso y de Bermejo, y añadir que, á no ser por las que pintó el Greco en el siglo XVI, sería preciso llegar á los días de Velázquez, Zurbarán y Cano para encontrar en España otras tan bellas y enérgicas.

Tratada esta cabeza con toda la frialdad de una imagen en el *San Antonio* sentado en una silla abacial, tabla hoy colocada, no en su altar, sino en el coro de la iglesia, dentro de su severidad benigna, es de comparar con la anterior. Toda su figura revela el estudio del natural y la repugnancia de la escuela para el plegado flamenco franconiano, con razón por los nuestros rechazado. Las dimensiones de esta tabla, 2'40 × 1'60 metros, permítenle que tome un carácter verdaderamente imponente, y, colocada en su altar, había de causar un efecto grandioso.

Pero si de las alturas de lo sublime bajamos á las de lo bello, yo no sé si pueden darse figuras más hermosas que las de las tablas llamadas, en el *Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, Despedida de San Antonio para el desierto,* núm. 216, y *Muerte de San Antonio,* núm. 219, tablas de 1'50 y 1'80 × 0'95 metros.

No hay tal *Despedida de San Antonio para el desierto* en el núm. 216; pues, como se puede ver en nuestra lámina, de lo que se trata es de la transmisión por el santo de su potestad de exorcizar á un magnate, que la emplea — escena partida — para sacarle á una princesa el espíritu maligno por la cabeza.

Preséntanos en esta tabla Pablo Vergós una princesa arrodillada, de una hermosura clásica, académica. Diríase que, cansado de oir que todas sus mujeres eran feas, quiso probar que también le era á él dado, á expensas de lo natural, crear una mujer hermosa. Será la única, aun cuando en esta tabla, y lo mismo en la que llamamos *San Antonio exorcista,* los tipos de las mujeres son pasaderos. Pero la tabla 216 no se impone sólo por la belleza de dicha princesa, sino por la purista del dibujo, por la extremada

corrección y elegancia de todas las figuras, que recuerdan por estas circunstancias las de *la Epifanía* del Condestable, probando ser esta cualidad natural y propia del culto espíritu de Pablo Vergós. En esta tabla, como en todas las demás del retablo, el grande artista, por su extremada corrección, imprime en sus obras aquella gracia juvenil que hemos llamado natural en el *retablo del Condestable,* y que ahora llamaremos adquirida por el trato y ejercicio de la gracia.

Lo que resalta en la tabla de la *Invención del cuerpo de San Antonio,* que de esto se trata y no de lo que se leía en el *Catálogo,* es aquella extremada y sencilla expresión de gratitud de los que salieron guiados por una paloma al hallazgo del cuerpo del santo. Todas las cabezas nos son conocidas. Es la clerecía de los *retablos de los Revendedores y de Sarriá.* Ahora no cantarán como en la *Ordenación de San Vicente,* pero no importa: por esto están también haciendo algo, pues en los cuadros de Pablo Vergós la impasividad es corporal, no anímica.

Toda esta maravilla de dibujo, realzado por una técnica franca y poderosa, dan realmente grima al encontrarlo todo dominado por el influjo que, para darle un mal nombre, llamaré gótico. Sin el paisaje gótico, sin el fondo dicho de oro estofado,— aquí con palmas y bellotas, —sin aquella aparición ahora de San Antonio, en el cuadro de las *Tentaciones* de este santo del Cristo dentro de un cuarto de círculo, como lo hubiera podido hacer Borrassá en su tiempo, y como si se tratara de un tópico de la escuela catalana, sin nada de todo esto que Pablo Vergós hubo de poner y pintar porque su sociedad se lo exigiría, la obra de Pablo volaría, al ser hoy conocida, sin auxilio de las alas de la Fama, por su propio y gran mérito.

La tabla de San Antonio suspendiendo por el cabello á un ahorcado para salvarlo de la extrangulación, la reproducimos para que se vean una vez más los tipos que aparecen en otras tablas de otros retablos.

Prefiero la tabla de *San Vicente exorcista* á la de *San Antonio Abad exorcista.* El grupo de populares del primero, dentro de su vulgaridad, es acabado: Velázquez no los pintara mejor. Si ahora quiero admirar al virtuoso, entonces es otra cosa: un pincel



PABLO VERGÓS: INVENCIÓN DEL CUERPO DE SAN ANTONIO ABAD

Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona



PABLO VERGÓS: DETALLE DE LA INVENCIÓN DEL CUERPO DE SAN ANTONIO ABAD — Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona



PABLO VERGÓS: UN MILAGRO DE SAN ANTONIO ABAD
Iglesia de San Antonio Abad de Barcelona

flamenco se necesita para los brocados del emperador y de la princesa. A falta de telas de dicha época iguales, su reproducción gráfica supliría su modelo. Esta nimia perfección, llevada á los rostros y barbas del emperador y de la emperatriz, hace que resulten fatigados, y no quiero decir que no lo sean: tal vez aun no le era dado en todas ocasiones á Pablo Vergós pintar cabezas como la de San Antonio, que la índole de los tipos cohibe aún á los más acostumbrados á tratarlo todo con distinción. Los tipos vulgares, ínfimos ó no, son los que mejor pintaron Velázquez y Goya. Son los más enérgicos y contrastados, como bien se comprende, los más fáciles y de mayor lucimiento.

Vergós, con su *retablo de San Antonio Abad,* hubo de hacerse una gran reputación, hubo de convertirse en la celebridad de la época, y, de no ser tan abundantes los retablos de otras manos secundarias de sus días, casi diríamos que su celebridad, eclipsando á Alfonso, nos ocultó á éste para siempre. Pero Pablo Vergós tuvo que combatir con todos los cordobeses. Apenas salía victorioso de Alfonso, le amenazaba ya Bermejo, aun en el supuesto de que éste se hubiese completado dentro de la escuela de Barcelona.

Hubo Pablo Vergós de pintar en los últimos diez años de su vida tres grandes retablos: el de *San Agustín ó de los Curtidores*, el de *los Perayres* y el de *Granollers.*

Desconocemos la fecha del *retablo de los Blanquers ó Curtidores,* y nada he sabido ver en el mismo que me la revelara, siquiera fuera aproximadamente. Si lo coloco detrás de los *retablos de San Vicente de Sarriá* y de *San Antonio Abad,* es porque ya el fondo de oro estofado es estampado. Las palmas que en dichos retablos aun perduran y triunfan de los estampados han desaparecido: el mecanismo ha triunfado.

Si acertamos en la explicación de la cláusula ya citada del contrato entre Vergós y los Perayres, para la pintura del retablo de éstos *(Documentos XXX* y *XLIV),* cuando le exigen que «todos los brocados se hagan según el retablo de San Agustín mayor», como este contrato es del año 1493, el de los *Curtidores* ha de tomar puesto entre esta fecha y la de 1485, que provisionalmente se puede señalar al de *San Antonio Abad,* es decir, este retablo

hubo de pintarse ó pudo pintarse á la vez que Bermejo pintaba *La Piedad* de Desplá.

Largos años pasaría Pablo Vergós pintando el *retablo de San Agustín,* del cual nos han quedado íntegras sólo cuatro tablas, que con dos medias tablas más se guardan en la Sala de Juntas del gremio de Curtidores, y parte del bancal, que está en el Museo de Bellas Artes, Museo Provincial de esta ciudad. Lo que ha quedado representa á lo sumo una tercera parte de la obra según de tradición se cuenta; y como las tablas tienen 2'40 × 1'93 metros, las figuras son por lo menos de tamaño natural.

Para juzgar de esta pintura se ha de tener presente que tratamos del altar mayor de una iglesia de gran nave, y así se explica perfectamente que los detalles, como los famosos brocados, estén tratados un poco *grosso modo,* pues se atendió desde luego al efecto escenográfico. Sólo para hacerlo constar para el no inteligente que podría notarlo, diremos que los vestidos de los personajes sentados en primer término de la tabla *San Agustín predicando* fueron, á mediados del pasado siglo, desdichadamente repintados por un pintor de brocha gorda, y, aunque en las otras tablas también ejerció su arte de destructor, sinónimo de restaurador, con perdón sea dicho de los que merecen este nombre, sus atrevimientos no fueron tan grandes. A la vista de las tablas no se necesita ser conocedor para notar lo que decimos: es para que no se juzgue por las reproducciones por lo que lo advertimos. En donde, por fortuna, no hay repintos es en las caras; pero algunas de ellas, como lo indican los fotograbados, han sufrido por abrirse las juntas de las tablas, ó por haberlas chamuscado algún cirio.

Todas las buenas cualidades de Pablo Vergós encuentro en estas tablas, pero sólo en la de la *Consagración de San Agustín* aparece el grande artista en las cabezas de los obispos. ¿Serían retratos? Esas cabezas, que ganan infinito cuanto de más cerca se miran, á causa de la suavidad de su modelado, son todas tan individualistas que admiran por su contraste fisionómico. Aquel pincel vigoroso empleado en pintar *San Antonio Abad,* pinta en esta tabla el obispo de la derecha de San Agustín que le pone la mitra. Con decir que esta cabeza puede ponerse al lado de la de



Pablo Vergós: Coronación de San Agustín
(retablo del gremio de Curtidores)
Barcelona



PABLO VERGÓS: CONVERSIÓN DE SAN AGUSTÍN
(RETABLO DEL GREMIO DE CURTIDORES)
Barcelona

San Antón, está hecho todo su elogio. La figura del que lee las preces rituales es de una solidez y de un naturalismo sorprendente. Pero esta tabla, aun con estar hoy perdidos los rojos y los azules, hoy negros, de los brocados, da pena por tanta imaginería bordada y por tanto ramaje de oro. A mí me produce el mismo desastroso efecto que me causan las imágenes de nuestras iglesias metidas todavía dentro de los tontillos del siglo XVII, demostrando que en esto de ser tradicionalistas lo somos en arte aun de lo rematadamente malo. Hay que saber abstraerse para admirar las cabezas, cuyo estudio nunca será bastante recomendado para los que quieran pintar no á gusto de los fabricantes de colores, sino como pintaron todos los grandes artistas del cuatrocientos, como en el quinientos pintó Rafael. No hay avaricia de color, ni ninguno de estos excesos en más ó en menos de nuestro tiempo, sino un empleo racional del mismo, y un modelado simple y seguro, alcanzado sin martirizar la paleta.

Bien pudiera ser que en estas tablas Pablo Vergós hubiese tenido un auxiliar que le preparara, digámoslo así, las cabezas secundarias, pintando él sólo las de San Agustín y las de la dama de la tabla que no sé si representa la *Confusión de los Maniqueos,* doctrina que San Agustín había profesado antes de convertirse al catolicismo. En las demás, lo que me parece es que sobre una preparación hábil imprimía su pincel el carácter de su personalidad artística. De esta particularidad exceptúanse las figuras de la *Consagración de San Agustín.*

Quizás, puestos ya á dudar, dudaríamos de que fuera suya la tabla de la *Conversión de San Agustín.* Esta tabla, falta de carácter y de individualidad, de una gran monotonía de color, pues su entonación general es violácea, nos parece acusar no una mano inexperta, sino la mano de un maestro secundario, como creo lo fué Rafael Vergós; y como, tratándose de San Agustín, naturalmente he de recordar aquello de «en la duda, libertad», aprovechándome de ésta, ¿no podría dar la tabla á Rafael Vergós?

Fijando un poco la atención en la tabla de *San Agustín predicando delante de su madre Santa Mónica,* y comparando esta tabla con la anterior, se verá esta diferencia de manos dentro del grupo de oyentes. Los dos caballeros sentados en primer término,

son muy superiores á los demás en dibujo y carácter. Recuérdese que son dos tipos conocidos. El doctor, el del bonete, no es otro que San Damián del *retablo de San Pedro de Tarrassa*. El otro, ora el sayón, ora el caballero de los *Calvarios de Granollers* y de *San Antonio Abad*. Las cabezas de estas dos figuras están tratadas con mayor vigor y mejor dibujo que las restantes, sin llegar, empero, á la de San Agustín, que es una cabeza parlante. Tiene esta tabla mejor colorido, aun á pesar de lo bermellonado del caballero sentado y del que sigue al doctor.

Insignificante es en la tabla la figura de Santa Mónica, que ya veremos en el *Calvario de Granollers,* y por esto nos resistimos á ver en ella una obra del mismo pincel que pintó la dama de la tabla conocida con el nombre de *Encuentro de San Agustín con su madre,* pero que yo creo se trata de la *Confusión de los Maniqueos;* pues, de estar en dicha tabla Santa Mónica, no estaría sin limbo. Ni Vorágine ni Rivadeneyra me dan razón del asunto, y éste es tan poco interesante que no me convence de la necesidad de buscar su explicación en algún santoral catalán de la Edad Media, lo que espero me perdonará *Justus* de Vich.

Compárese esta tabla con las dos anteriores, y se reconocerá en ésta de preferencia la mano de Pablo Vergós. La cabeza de San Agustín es buena, y en la de la dama anciana se nota todo el cariño de un artista prendado de la modelación á la moderna de sus días; que Pablo Vergós ya hemos visto, y lo acredita en este mismo retablo que nos ocupa, en la tabla de *la Consagración,* no repudiaba ni rechazaba el arte nuevo, que consistía en llenar de sombras las caras.

Siguió al *retablo dels Blanquers* el *retablo dels Perayres,* y ya he dicho que de estos dos retablos tengo del uno aquello de que carezco del otro, y aun algo más para los Perayres, pues tengo toda su historia, que no puedo pasar por alto, por lo mismo que, mal conocida ó entendida, ha dado pie para quitarnos un puñado de honra, conforme á la antigua moda de desacreditarnos sin ayuda de nuestros vecinos.

Reunido en Concejo General el gremio de los Perayres de Barcelona en el campo de los *Tiradors jusans,* que poco más ó menos correría por debajo del actual Palacio de Bellas Artes de



PABLO VERGÓS: CONVERSIÓN DE SANTA MÓNICA
(RETABLO DEL GREMIO DE CURTIDORES)
Barcelona



Pablo Vergós: San Agustín predicando (retablo del gremio de Curtidores)
Barcelona

Barcelona, el miércoles 23 de enero de 1489, por sus honorables administradores, fué propuesto que «com lo retaula de Sent Anthoni stiga a gran càrrech e vergonya de la dita confraria per la gran antiquitat de aquell, e no s mostra en aquell la invocació de Sent Anthoni; e attés per vuy se ha gran mercat de les faytures per causa dels Alamanys quins son, que es necessari per honor de Deu e de Mossen Sent Anthoni que lo dit retaule sie fet de nou, atteses les moltes offertes que hi son fetes».

En su consecuencia se nombró una comisión para que recogiera los fondos ofrecidos para la obra del nuevo retablo y entendiera en todo cuanto tocara á su inmediata renovación[1].

En virtud, pues, del acuerdo citado, el Domingo de Ramos del año 1489, que cayó en el día 12 de abril, contrataron los Perayres con el «Maestro Miquel Longuer, alamany, fuster e ymaginayre, ciutadà de la dita Ciutat» de Barcelona, sobre «la construcció per lo dit mestre Miquel del retaula de la capella del Cos de Jesucrist o de Sent Anthoni dins la sglesia del monestir de Sent Agustí de Barchinona».

Comprometíase Longuer á tener terminada su tarea para la próxima y venidera fiesta de Santa María de agosto, siendo sus dimensiones la del ancho de la capilla de los Perayres, y su altura la de 27 palmos, y esto cuando se obligaba, además, «a fer tres ymatges a cada un costat del retaule, cascuna de cinch palms en sus, segons la proporció del camper, ab ses pasteres e tabernacles entallats en la millor manera que fer se puxa». Y debían estas imágenes ser las de *San Pedro, San Pablo, San Juan evangelista, la Magdalena,* la *Salutación de Nuestra Señora,* la *Resurrección de Jesucristo* y *San Antonio.* Las otras imágenes que debía tallar ya se le indicarían en el transcurso de la obra. De modo que Longuer se obligaba nada menos que á tallar dos imágenes por mes. El precio convenido era de 60 libras.

Extractó este documento el Sr. Puiggarí, que entero puede leerse en nuestros documentos *(Documento XXI),* y á continua-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Bartolomé Costa,* núm. 16. Escritura de dicho día. Al mismo manual corresponden todas las escrituras relativas al retablo en cuestión, algunas ya dadas á conocer por Puiggarí.

ción dijo: «A pesar del compromiso, demoróse la obra y no tuvo complemento hasta el año 1493, en cuya fecha hubo de mediar una sentencia arbitral para que se pagase al autor el precio convenido. (¿Si aun les parecería excesivo á los ladinos Peraires?)» [1], lo que escribía sugestionado por lo que Piferrer había escrito á propósito de los doseletes de las sillas del coro de la Catedral de Barcelona, de lo que al concluir hablaremos.

Un documento que se encontrará entre nuestros documentos, el de número XXII, íntegro, sin fecha, pero del año 1491, nos enterará que, *mientras estaba ocupado Longuer en su trabajo, falleció*, y los Perayres, respetando el contrato y en consideración á la obra hecha, fueron esperando que los albaceas de Longuer vieran lo que debía hacerse, esto es, la liquidación de los trabajos hechos por Longuer; y, como esto se fuera demorando, se les requirió como era debido. En su consecuencia declararon los albaceas que estaban dispuestos á dar por terminado el contrato para la construcción del retablo mediante el justiprecio y abono de lo labrado hasta aquel momento, y, esto acordado, los Perayres celebraron nuevo contrato para terminar la obra con el escultor Juan de Alemania, ciudadano de Barcelona, el día 3 de febrero de 1491 *(Documento XXII)*.

Juan de Alemania se comprometía á dar por terminada la obra para la inmediata fiesta de la Quincuagésima, haciendo «en lo dit retaule les coses qui manquen a compliment de aquell, ço es, lo Jesuchrist segons la mostra que dada li serà a coneixensa del honorable en Berenguer de Palau, mestre argenter», á quien ya hemos visto por estos mismos días nombrado, con Bermejo, peritos de la estatua ó imagen que para las monjas de Junqueras labraba Adriano de Suydret. Del contrato con Juan de Alemania resulta que la mayor parte de la obra estaba hecha al morir Longuer, como lo prueba no sólo el estimarse el valor de lo que tenía que hacer en sólo 15 libras, y en no citarse otro grupo escultórico que *el Crucificado;* grupo que hubo de principiar y no terminar, ya que se pactó que «li hagen a donar *lo Jesuchrist,* e les tubes del bancal e del front de la pastera, fets per lo dit mestre Miquel».

---

1) Puiggarí: *Artistas catalanes inéditos,* etc., pág. 94.

Con esto no se consiguió llevar rápidamente adelante la conclusión de la obra; pues, como *ad longum* se puede ver en los documentos *(Documento XXVII)* convocando el gremio en dicho Campo dels Tiradors jusans el día 22 de enero de 1493, hicieron saber á sus administradores como Pedro Piñol y Pedro Castell, que por ellos y como administradores suyos en años anteriores, habían corrido con la obra de escultura de dicho retablo, se habían abandonado tanto que era «una gran vergonya que lo dit retaule no haie son degut compliment». Así, se acordó revocarlos y nombrar otros en su lugar.

Viéronse los nuevos administradores con los antiguos, se puso en claro lo que había pasado, y se nombraron amigables componedores con la obligación de decidir dentro de ocho días; pero anticiparon su dictamen, pues habiendo sido nombrados en 11 de marzo, dieron aquél el viernes día 15. Lo que había sucedido era que Piñol había distraído, como hoy se dice, parte de los fondos que tenía para la obra del retablo, por cuyo motivo el librero Conrat, albacea de Longuer, se había retenido parte del retablo ó se lo había empeñado. Este dictamen se pagó dando á los árbitros un pajel á cada uno *(Documento XXIX)*.

Con esto se pudo recobrar todo lo que estaba en poder de Conrat, y, terminada la obra de escultura, se capituló en 11 de mayo de 1493 con Pablo Vergós para la pintura *(Documento XXX)*.

Resulta, pues, de los documentos, que estuvo de desgracia el retablo de los Perayres, primero por fallecimiento de los *obrers*,—que hoy llamamos artistas,—luego por la dudosa moralidad de Pedro Piñol, de quien nos consta, por documento inscrito en el Manual de Costa del sábado 1.° de junio de 1493, que á la sazón estaba en la cárcel por su conducta con los de su oficio; y, finalmente, por la mayor de las desgracias, por el fallecimiento de Pablo Vergós, que lo dejó sin concluir.

¿Qué hay en todo lo que precede de irregular por parte de los Perayres? Nada, como ya hemos dicho: ni Longuer ni sus albaceas tuvieron, que sepamos, de ellos motivo alguno de queja. Conocida la historia, pasemos á la novela.

Piferrer, enamorado de los pináculos de las sillas del coro de la Catedral de Barcelona, obra del año 1483, de Longuer y de

su oficial Juan Frederic, dice que «muerto aquél, la rivalidad ó el espíritu nacional y odio á los extranjeros, tan marcado en aquellos tiempos, quiso empañar el lustre de su obra. Pretendióse que sus para siempre célebres pináculos contenían graves defectos. El Cabildo nombró árbitros, que, después de examinarlos, los declararon defectuosos, y rebajaron al buen alemán buena parte del precio concertado; de modo que en 1493 su viuda cobraba del Cabildo, por medio de los marmesores de su esposo, fray Erasmo, de la orden de San Agustín, y el honorable mercader Juan Conrat, la corta recompensa que el artífice no acabó de percibir»[1]. Es decir, Piferrer, sin antecedentes, sin conocimiento alguno de la cuestión, enmienda la plana á los peritos de los pináculos de Longuer, y, no contento con acusarles de ignorantes, les denuncia como unos malos hombres, acusándoles de haber fallado por odio al extranjero. No creo que el *ecphrasista* tenga derecho para injuriar á su patria, pues lo que en conclusión viene á decir es que aquí somos capaces de estafar á los extranjeros que con nosotros traten.

Por aquello de que un español, para desacreditarse, no tiene necesidad de ayuda de vecino, Puiggarí, perezoso en la lectura de los documentos del retablo de los Perayres, ya hemos visto como los acusa de ladinos para no llamarles estafadores, cuando no hay en todo lo que pasó entre Longuer y los Perayres ni la más leve cuestión. Pero Puiggarí conocía la historia de los pináculos que cita, y esto le bastó para hacer á Longuer por segunda vez víctima de los catalanes.

Como nos gusta, repetimos, que nos den con la badila en los nudos de los dedos, y por esto nos damos nosotros, don R. Casellas también se aplica y nos aplica el castigo de lo que por tercera vez protestamos, porque no lo merecemos, ni nos hace gracia la badila.

Puiggarí, al transcribir el motivo que tuvieron los Perayres para construir su nuevo retablo, que fué por haber «gran mercat de les faytures, per causa dels Alemanys, quins son», añadió,

---

1) Piferrer: *Recuerdos y bellezas de España,* 4.ª edic. (Barcelona, 1884), tomo I, pág. 333.

nuevo ejemplo de la concurrencia de aquellos artistas alemanes» (lugar citado, pág. 94). Pero ¿por dónde la concurrencia de alemanes á esta plaza para el negocio de las lanas supone concurrencia de pintores y escultores? Si hubiese conocido á nuestros pintores portugueses metidos en la fabricación de aguardiente, diríamos que Puiggarí había de ello deducido que los tallistas alemanes eran traficantes en lanas; pero yo no lo diré ni lo supondré, falto de pruebas.

D. Raimundo Casellas, tan necesitado de alemanes para acreditar el todo teutónico del arte catalán, no podía dejar esto de lado, y así escribe en *La Veu de Catalunya* de 23 de octubre de 1902: «Cap a les acaballes del sigle XV es *tant considerable l'invasió de pintors alemanys,* probablement baraters y abandonadors de l'ofici, que'ls pintors de la terra se'n ressenten y s'originen dificultats entre uns y altres, y *fins sembla que les corporacions se prevalen de la competencia pera fer baixar el preu de les obres.* Se'n sab un cas que es molt curiós. Pel janer de 1489, el gremi de Pellaires, etc.» El Sr. Casellas no recordó el segundo caso curioso, el del Cabildo de la Catedral de Barcelona. Véase cómo, gracias á Piferrer y al mal concepto que de nosotros mismos nos tenemos, hemos dado motivo para que, mediante informes de personas autorizadas, se tache la moralidad catalana.

Menos mal si al fin y al cabo fuera exacta esa «considerable invasión de pintores alemanes», sólo conocida del Sr. Casellas, «barateros y abandonadores de su oficio» por añadidura; que gente tan baja y ruín, venida para comerse el pan de los que les daban hospitalidad, bien merecían ser tratados como en el dicho supuesto lo fueron. Pero conste que nada de lo dicho es exacto. Ni el Cabildo Catedral estafó á Longuer, ni fueron ladinos los Perayres con él, ni corporación alguna explotó la invasión de pintores alemanes barateros y abandonadores de su oficio, porque no hubo tal invasión de pintores, sino de escultores tallistas, que fueron tan bien recibidos y tratados que Longuer y Juan de Alemania se nacionalizaron, pues constan «ciudadanos de Barcelona».

Contiene el *Documento XXX* el contrato firmado por Pablo Vergós en 1493 para pintar el retablo de los Perayres. He de creer, en vista de que ni una sola de sus tablas es conocida, que

el retablo perecería en la semidestrucción que sufrió el monasterio de San Agustín con motivo del bombardeo y sitio de Barcelona de 1713-1714. Por si así no fuera, por si en parte se hubiese salvado, es bueno saber, para su identificación, que en el bancal había de pintar *la Cena,* la *Oración al Huerto* y la *Prisión de Jesucristo* sobre fondos dorados, con todos los relieves de costumbre en diademas, brocados, etc. Para la punta del retablo, en lugar del consabido *Calvario,* tenía que pintar la *Procesión del Corpus,* no constando los demás asuntos del retablo, siendo mucho de sentir cuáles eran esas seis imágenes que debía pintar en el guardapolvo «ben arressades d or embotit, e les cares ben differenciades la una del altre», por lo mismo que pronto veremos las que hubo, en mi sentir, de pintar para el guardapolvo del retablo de Granollers y bien diferentes de cara una de la otra.

La primera de estas condiciones es de retener, por constar impuesta por los Perayres; pues, como veremos, el Sr. Casellas acusa á los Vergós de ser los responsables de esos feroces relieves dorados, cuando tantos motivos tenía para creer que su sentido estético fué la gran víctima de esa pasión por los fondos de oro, que no llegó á desarraigarse hasta muy entrado el siglo XVI entre nosotros.

Tiene la recomendación de la individualización tal vez el carácter de una represión, si recordamos que esta nota no se dió por Vergós muy fuerte en el *retablo de San Agustín,* indudablemente por haber dejado á su hermano buena parte del mismo. No se exige ahora tampoco de él que el entero retablo sea de su mano, y quien sabe si por temerse que no podía llevarlo á cabo por el estado de su salud. Que ésta no había de ser buena se me figura que lo dice la insólita cláusula de que, en el caso de morir sin poder terminarlo, se proceda al justiprecio de lo que hubiese pintado en relación á lo que tuviese percibido. Esto de contar con la posibilidad de que la muerte no le permitiese cumplir el compromiso que contraía, me parece decir que, si no estaba á la sazón Pablo Vergós moribundo, viviría á expensas de una enfermedad mortal.

¡Qué grande artista, qué gran concepto se había de tener de Pablo Vergós cuando con él se contrata teniendo sobre su

cabeza la muerte su espada! ¡Una obra para cuyo término se le daban nada menos que seis años de plazo! ¿Podía la enfermedad que padecería Vergós esperar tanto tiempo? He de creer que fué sólo el querer de su mano lo mucho ó poco que aun pudiera dar lo que hubo de llevar á los Perayres, digámoslo así, á firmar un contrato con la muerte.

Pablo Vergós, ya lo he dicho, falleció sin terminar el *retablo de los Perayres;* pero, en el año y medio ó en los dos años que aun vivió después de la firma de su contrato con los Perayres, ¿suscribió con los prohombres de Granollers el relativo á la pintura de su *retablo de San Esteban?*

Desconocemos el compromiso firmado para esa obra: sólo sabemos que, por causa del fallecimiento, su padre y hermano se encargan de acabarlo *(Documento XXXII),* y esto en 25 de noviembre de 1495, cuando aun nos consta la presencia de Bartolomé Bermejo por dicho año en Barcelona. Así, no podemos decir si empezó á pintarlo antes ó después de pactar la pintura del *retablo de los Perayres.*

Tiene, como ya sabemos, el *retablo de Granollers,* una grande importancia para el conocimiento de la obra de los Vergós, por ser la única que consta, documentada, pintada por ellos, esto es, por Jaime Vergós II, naturalmente en su ocaso, por Pablo Vergós, en el zenit de su carrera, y por Rafael Vergós, á quien ya por este tiempo hemos de creer que había recorrido buena parte de la suya.

Como el *retablo de Granollers* nos consta terminado, por el *Documento XXXVII,* en 4 de marzo de 1500, contando cinco años desde el fallecimiento de Pablo, y sabiendo que á éste se le habían concedido en 1493 seis años para pintar el *retablo de los Perayres,* hemos de creer que por los años 1493-1495 Pablo llevaría una y otra obra adelante por igual, de seguro con ayuda de su hermano. Esto nos lo prueba el que los Perayres le acepten para reemplazar á su hermano, por cuanto les consta su suficiencia, pues nada significa que por lo que pinte se le declare sujeto al dictamen de revisores, pues esta cláusula, si no era de rigor en los contratos, era bastante acostumbrada.

Llevando, pues, Pablo Vergós, en el *retablo de Granollers,* su parte, ¿ésta se hará difícil ó imposible de distinguir? No, cierta-

mente, en lo que dejó terminado, pero sí en lo que tal vez sólo principió á pintar ó dejó dibujado.

Tuvimos en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona todas las tablas del cuerpo del retablo, números 61, *Nacimiento de San Esteban;* 62, *Ordenación al diaconato de San Esteban;* 63, *Invención del cuerpo de San Esteban;* 64, *Sepulcro del santo;* 65, *Glorificación de San Esteban* y *San Esteban librando de la cárcel al señor de Pinós y compañeros.*

Estas seis tablas, de 1'76 × 1'22 metros, entiendo que iban encerradas dentro de un guardapolvo en el cual estaban en cada lado dos profetas. De los cuatro profetas, en la Exposición, sólo tuvimos tres, *Moisés, Abraham* y *David,* números 71, 69 y 70. En el *Catálogo* se hizo de *David* un ¡Daniel!, y el *Isaías* se quedó en Granollers en la casa rectoral, en donde se guardan dichas tablas junto con las del bancal, de las cuales en la Exposición sólo comparecieron tres, *la Cena,* la *Oración en el Huerto,* y el *Encuentro de Jesús con su madre camino del Calvario.* Teníamos, además, en la Exposición, *el Calvario.*

Para creer que los Profetas estaban en el guardapolvo para encuadrar el retablo me fundo no sólo en que por fortuna en esta disposición los veo en el *retablo de San Pedro de Vilamajor,* sino en la diferente factura de los mismos, pues su vigorosa entonación y sus grandes relieves, contrastando fuertemente con las tablas del retablo y bancal, les da, en comparación con éste, un carácter decorativo. Pero si en el *retablo de San Pedro de Vilamajor* tenemos á los profetas, tenemos á los mismos cuatro profetas de Granollers y no otros; pero son reminiscencias tan vivas que, de probarse haber sido pintado dicho retablo en vida de Rafael Vergós, á éste deberían concederse. Que los Profetas solían colocarse en el guardapolvo, ya veremos luego más de un ejemplo, y, si esta costumbre fué uno de los tópicos de los Vergós, recuérdese que lo hemos indicado en el primer ejemplo conocido, en la *Virgen de la Gloria,* de Pablo Vergós[1].

«Quan un passa — dice el Sr. Casellas — per davant dels *Profetas* de Granollers, y s'atura, com parat d'admiració, davant

1) Véase pág. 59.

de la presencia majestuosa d'aquell *Moisès,* d'aquell *Abraham,* d'aquell *David,* li sembla veure als propris Reys d'Orient y als cavallers del seguici que Lochner va pintar pera la famosíssima



RETABLO DE SAN PEDRO DE VILAMAJOR

Adoració dels Reys de la Catedral de Colonia. Sí: aquells *Profetas* de Granollers són veritables reminiscencies de les efigies dels burgmestres y senadors de la lliure ciutat del Rhin, que'l mestre del *Dombild* prenia per models seus» [1].

Siento tener que rebajar del grande elogio que de los *Profetas*

1) *La Veu de Catalunya,* III, etc.

de Granollers hace el Sr. Casellas lo que dice de ser reminiscencias de los Reyes Magos y de su séquito en la *Epifanía* de la Catedral de Colonia, la gran obra de Lochner, pintada entre 1440-1450. Suponer que Pablo Vergós, en las postrimerías de su vida



E. Lochner: Adoración de los Reyes

Catedral de Colonia

y carrera, fuera allá sobre los años 1493 ó 94 á recordar lo que de seguro no había visto nunca, es de lo más aventurado que puede darse. Pero ¿es que, en efecto, son de ver *los Profetas* en los Reyes Magos y caballeros de su séquito de Colonia? Díganlo los que lean por la comparación que podrán hacer de una y otra obra, pues aquí les ofrezco la obra citada de Lochner.

Pablo Vergós había prometido unos *Profetas* de la fuerza de los de Granollers desde el día en que pintó su *San Antonio Abad;* pero ahora, pintándolos al lado de Bermejo, ¿cómo no había de sentirse con ganas de emular al insigne cordobés?

Si se me hubiese ocurrido comparar nuestros profetas con

otros célebres extranjeros, lo hiciera con los de Sluter. Nuestro Moisés podría ser una reminiscencia del Moisés de la Cartuja de Dijón, pero nunca de rey ni caballero alguno de Lochner. Los *Profetas* de Pablo Vergós no tienen antecedentes en nuestra pintura. En todo caso, por su grandiosidad, por su energía y fuerza, los tienen, repito, en *los Profetas* de Claus Sluter.

Dejémonos de comparaciones: seamos modestos. Claro está que el Sr. Casellas dijo lo que transcrito queda como prueba del teutonismo catalán. Tal vez, de saber que se trataba de la última obra de Pablo Vergós, no lo hubiera dicho.

Pablo Vergós llega con sus *Profetas* hasta donde había prometido llegar desde el comienzo de su carrera. Naturalista



PABLO VERGÓS: MOISÉS
Retablo de San Esteban de Granollers

eminente, había de caer del lado del realismo tan pronto se apoderara de la técnica de la pintura al óleo, la cual, permitiendo los empastes, había de dar para la modelación las más sorprendentes facilidades. Dueño de su pincel y de su paleta, Pablo acaba legándonos tres cabezas, las que publicamos, pues el *Isaías* no sabemos si, tal como hasta nosotros ha llegado, es entero de su mano, que si dentro de nuestra escuela están á la misma altura que las que pintaban Alfonso y Bermejo, comparadas con las que salieron por su tiempo de las escuelas extranjeras, pueden consentir toda discusión. Que tan soberbias cabezas vayan sostenidas por cuerpos encerrados dentro de los estrechos lindes de un guardapolvo y recargados de relieves y filacterías, ¿qué le vamos á hacer? De seguro que los prohombres de Granollers también estipularían, como los Perayres, que fueran las figuras del guardapolvo de su retablo *ben arresades d or embotit,* y *les cares ben diferenciades la una del altra.* Estas condiciones de los Perayres, delante de *los Profetas* de Granollers, ¿no parecen escritas para estas soberbias figuras? Como era Pablo Vergós capaz de cumplir tales condiciones, acabamos de verlo. Así, nada de extraño que se le impusieran para obtener de él todo lo que la pintura catalana estaba en el caso de dar al final del siglo XV.



Claus Sluter: Moisés
Cartuja de Dijón

He dicho que Pablo Vergós, pintando sus *Profetas* cuando



PABLO VERGÓS: PROFETA DAVID (RETABLO DE GRANOLLERS)



Pablo Vergós: Profeta Abraham (retablo de Granollers)

Bermejo pintaba sus *Piedades* y *Eccehomos,* podía sentirse con ganas de emular al maestro cordobés. Pero si ahora recordamos que los antecedentes de Bermejo nos son desconocidos, que no sabemos de él hasta 1490, y si Pablo Vergós era hombre en este año para *los Profetas,* y lo era porque ya antes había pintado el *San Antonio Abad,* ¿Bermejo tuvo necesidad de otro maestro que de Pablo Vergós para elevarse á la altura inmensa en que se coloca con su *Canónigo Desplá?* Es ahora cuando se podrá discutir si Bermejo, viniendo de Córdoba á Barcelona, ó de otra parte, pudo traernos algo nuevo, algo aquí desconocido, algo aquí no practicado. Yo quiero á Bermejo dentro de la escuela catalana, lo confieso; no sé de dónde puede venir si viene de afuera; si tiene necesidad de maestros, aquí puedo dárselos, y, siendo esto posible, ¿cómo he de consentir que vaya á aprender fuera de Barcelona lo que luego vino aquí á practicar al lado de maestros ya encanecidos en la práctica de lo que no es dudoso que él había ido á aprender lejos de Córdoba?

Queda aún otra grande obra de Pablo Vergós como indiscutiblemente suya, pues gracias al retablo de Granollers por sí misma se descubrió. Ahora vamos á ver demostrado lo que sucedía en la pintura de los bancales, de lo que tantas veces hemos hablado al encontrarnos con la disparidad que generalmente existe entre las tablas del mismo y las del retablo.

Expúsose en 1902, en nuestra Exposición de Arte antiguo, procedente de la «iglesia parroquial de Granollers, núm. 116, una tabla de 0'75 × 1'10 metros, representando á *Jesús llevando la Cruz en el momento de una de sus caídas,* hermosa tabla de detalles en relieve en las cenefas y coronas (siglo XV)», y á la vez se expuso por el Sr. Carreras y Auriach una tabla gótica de 1'63 × 1'60 metros representando el *Camino del Calvario.* Y añadíase en el *Catálogo:* «de marcado sabor alemán». ¿Por qué no se dijo esto de la primera? Porque el autor del *Catálogo* no reparó que se trataba, no de un mismo asunto, sino de una repetición mediante toda la distancia que va de una tabla de bancal á una tabla de retablo.

Pintóse en el bancal de Granollers el *Camino del Calvario,* núm. 116, y este cuadro, como es de ver en mayor tamaño, es

el del Sr. Carreras y Auriach. Para que la composición sea idéntica no falta más que una figura: la del sayón de espaldas que está en primer término. Y no sólo la composición es la misma, sino que el Jesús es el mismo, una misma su madre, y uno mismo el *Cirineo*. Y ese *Cirineo* no es otro que el *Longinos* del *Calvario* del retablo en cuestión de Granollers, y asimismo no es otra la *Virgen madre* de ese *Calvario* que la dicha del *Camino del Calvario*. No puede, pues, cabernos ningún género de duda: el *Camino del Calvario* del Sr. Carreras y Auriach es original de Pablo Vergós.

No por venir en el centro del cuadro se nos impone la bellísima figura de Jesús con la cruz á cuestas, sino por su real hermosura y perfección: dibujo, expresión, pintura, todo es en esta figura superior, y cuantos aun la recuerdan hablan de ella con entusiasmo. Delante de esa bella cabeza tan noble, tan seria, tan dolorida, sin *terribile* alguno, tengo derecho á preguntar no ya si la escuela catalana ha producido otra que la supere, sino si se conoce en el extranjero otra que la aventaje. ¡Cuán fácilmente podría reclamarse para Bermejo, de no venir tan bien documentada gráficamente como de Pablo Vergós! Y ¡cuánto más fácil no sería lo dicho si al emanciparnos de la sugestión de la cabeza de Jesús nos fijásemos en la del Cirineo, que parece salida del pincel y de la paleta de donde nació la del canónigo Desplá! Cuando he dicho que tal vez Pablo Vergós pudo sentir la emulación de Bermejo, no he de negar que tenía presentes esas dos cabezas, y particularmente la del Cirineo. Es que yo creo que el retrato de Desplá hubo de hacer, como hoy se dice, gran sensación en Barcelona, dejando á un lado su parecido, por su claro oscuro, por la entonación y vigor de su modelado. Y es esa cabeza la que me figuro que, obsesionando á Pablo Vergós, reaparece en su *Camino del Calvario*, para probar la primacía de su pincel, salvo lo contrario. Sea de esto lo que quiera, esas dos figuras, sin excluir la de la Virgen madre, constituyen una obra maestra.

Pero en ninguna otra tabla el relieve y el oro han hecho más estragos. Es de un mal gusto y de una impropiedad desesperante. Hasta los clavos con que se clavara á Jesús son de oro. ¡Qué desdicha! Pero, como dice el Sr. Casellas, es «el cas parti-



Rafael Vergós, según Pablo Vergós: Camino del Calvario

Retablo de San Esteban de Granollers



PABLO VERGÓS: CAMINO DEL CALVARIO

Colección de D. Baudilio Carreras

Barcelona

cular de *nostra pintura històrica»*, el cual «consisteix en que aixís com les demés escoles, tant com més caminen cap al seu desenrotllament, més van desterrant la lluissor del ric metall, pera donar lloc al naixement del paisatge, *els pintors catalans* ho entenen al revés y, boy a mida que avencen en l'evolució, més y més compliquen l'obra de pintura ab auríferes aplicacions. Hi ha ocasions, en el sigle XV, en que l'abús del metall invadeix el terrer de la pintura, com si volgués acabar per desterrar-la» [1]. Y en otro artículo dice que «a n'aquests Vergós devem, ademés, la rebrotada dels ors excessius que tant s'havien aminorat en anteriors períodes» [2].

¿De dónde ha sacado el Sr. Casellas que á los Vergós se deba la vuelta á los excesos del relieve y del oro en la pintura? ¿De las tablas de Granollers? Mucho oro y relieve hay en *los Profetas* y en el *Camino del Calvario,* pero en las de *Santa María del Mar* hay quien las aventaja. Pero yo no admito que sea un tópico de la escuela catalana, es decir, de sus maestros, esa profusión del oro y del relieve: yo lo considero como el resultado de un estado de cultura de la sociedad catalana mal avenido con los perfiles de la sencillez y modestia. Yo veo que en todas las contratas se exige á los pintores oro y relieve. ¿Podían negarse éstos? Ya he explicado el cómo pudo negarse Dalmau y se negó. No de que otros no pudieran hacerlo, se ha de hacer un cargo á su estética. A Vergós se le pide por los Perayres imágenes *ben adressades d'or y embotit,* y con estas condiciones hubo de pintarlas. Se le pidieron *brocados* como los del *San Agustín* de los Curtidores, y cómo eran éstos ya lo hemos visto. Por consiguiente, podemos figurarnos cómo serían los de los Perayres. Si ahora se me quiere convencer de que fueron los pintores catalanes los que corrompieron en este punto el buen gusto catalán, diré que los artistas del siglo XV, á quienes se les llama *obreros,* no las gastaban como los del día, que se creen autorizados para dar la lección á todos. Aquellos *obreros* no pertenecían, como nuestros artistas, á la clase directora, no alcanzaron personalidad hasta 1503, y

1) *La Veu de Catalunya,* II, etc.
2) Idem ídem, número de 3 de agosto de 1905.

esto aun gracias á los Vergós, en quien acabó por honrarse al arte y á los artistas al entregar la gramalla *al padre de los Vergós.*

Pero ¿nuestro grande artista no pintó para Granollers más que los tres ó cuatro *Profetas?* Creo también suyo *el Calvario* del cual tantas veces he hablado, pero en las demás tablas no puedo ver su mano, aun cuando no me extrañaría que alguna de ellas la hubiera dejado más ó menos preparada. Aludo á la tabla de la *Exaltación y glorificación de San Esteban,* cuyo estado de conservación, como todas las demás tablas, deja mucho que desear. Pregunto de esta tabla: ¿es posible que quien dibujara las cabezas y manos de San Esteban y santos que le rodean les diera los pies que allí se ven? ¿Estos pies no revelan dos manos? ¿Aquel plegado del brazo derecho del santo de la izquierda, tal como se mira, no indica que el autor de aquellos pliegues no los entendía? Comparadas las cabezas con todo lo demás, resultan tan superiores que uno no puede explicárselas sino suponiéndolas á lo menos dibujadas por Pablo Vergós. Imposible me es, por otra parte, convenir en que aquellos pies sean obra de Rafael ni de su padre. No tengo motivo alguno para suponer á Rafael Vergós un artista sin mérito, sino todo lo contrario: los encargos que se le hacen lo justifican. Por consiguiente, en esta tabla se puede considerar que un auxiliar puso aquellos pies que tanto rebajan su mérito, que lo tiene positivo, pues las cabezas, lo mismo que la dalmática de San Esteban, y aun todas las figuras de este cuadro, están tratadas con gran cariño, inteligencia y virtuosidad.

Otra tabla, la de *San Esteban exorcista,* la creo de Rafael. El asunto es bien conocido, lo mismo que la composición: es un tema vergosiano. El estado de la tabla hace que su reproducción no sea simpática y aun deforme. El mal gusto del vestido de la princesa, que ya hemos comparado con el de la Virgen de Córdoba, debe servir para probarnos que aquella exhibición del dibujo del brocado del mismo no podía ser sino una exigencia de los prohombres de Granollers, que también pedirían ricos brocados á Vergós. Esta tabla permite juzgar bien de Rafael Vergós: el mismo Sr. Casellas la llama «preciosa» en *La Veu de Catalunya* del 15 de octubre de 1902.



RAFAEL VERGÓS: EXALTACIÓN DE SAN ESTEBAN (RETABLO DE SAN ESTEBAN)
Granollers



Jaime Vergós II: San Esteban sacando de la cárcel á los señores de Pinós
(retablo de San Esteban)
Granollers

Como de Jaime Vergós II tengo la tabla de *San Esteban sacando de la cárcel á los señores de Pinós,* porque esta tabla me recuerda, por la dureza y carácter de los ángeles y legionarios, la tabla de los *Angeles asistiendo á San Vicente* del *retablo de Sarriá.* Todo en esta tabla es viejo, composición, dibujo y factura; y por esto al viejo Jaime creo que se ha de referir desde el momento que consta que fueron él y su hijo quienes terminaron el retablo principiado por Pablo Vergós.

No he acabado con Rafael Vergós, pero ya ni de éste ni de su hermano y padre puedo presentar otras pinturas. Ahora, pues, que conocemos toda su obra, debemos hacernos cargo del juicio que á última hora ha hecho de los Vergós D. Raimundo Casellas.

Escribió dicho señor, en *La Veu de Catalunya* de 3 de agosto de 1905, que «els Vergós, tant si hem de judicar per les taules que ab més o menys fonament s'atribueixen al pare, com per les que s'atribueixen a l'un o a l'altre fill, els Vergós són els veritables representants a Barcelona de l'estacionament o, millor, del retrocés perquè passava la pintura catalana durant l'irreparable decadencia de la darrera dècada del sigle XV». Sólo suponiendo que el Sr. Casellas tiene de la obra de los Vergós un conocimiento diferente del mío es como me explico que llame á los Vergós los representantes del estacionamiento primero y de la decadencia después. Pero el Sr. Casellas formaba parte de la Junta Municipal de Bellas Artes de 1902, y como miembro de la misma intervino en el voto de mi trabajo. Por consiguiente, he de creer que dicho señor no se hizo ni poco ni mucho cargo de mi trabajo, que no alude á mis atribuciones en las líneas anteriores y á las cuales contesto; pues de seguro que, de haberme leído, digo mal, de haberse hecho cargo de sólo los documentos que acompañaban mi estudio, hubiera sabido que los Vergós eran los autores del *retablo de San Esteban de Granollers.* Y ¿són ó pueden ser representantes del estacionamiento y de la decadencia los hombres de quienes tan grandemente ha ponderado *los Profetas* y la tabla de *San Esteban exorcista?* Y siendo cierto, ciertísimo, documentalmente probado, que Pablo Vergós termina su carrera pintando *los Profetas,* ¿cómo llamar estacionario ni representante de la decadencia al autor de esos *Profetas,* sólo comparables, dentro de

nuestra escuela, con los que pintaron Alfonso y Bermejo, representantes del modernismo, del arte nuevo del Renacimiento, según el Sr. Casellas, lo que no niego? Si cuanto hemos señalado como de Pablo Vergós es realmente suyo, ¿no le hemos visto siempre en constante progreso, progreso que sólo interrumpe la muerte, que le arrebata de las manos el pincel con que estaba pintando *los Profetas?*

Prosiguiendo el examen del juicio crítico de los Vergós hecho por el Sr. Casellas, éste continúa diciendo, después de lo copiado, para probar su afirmación, que: «No més cal parar esment ab els tipos iconogràfics que tota la familia Vergós estilava, sobre tot quan havia de figurar personatges nobles, pera tenir idea de la rutina en que havia vingut a caure. Són els tipos que gasten els convencionals de la tradició, magnats exòtics, carregats de barbes fluvials (no usades aquí a la nostra terra), que, descendint del *Dombild* d'Esteve Lochner, passen per l'*Anyell Mistic* dels van Eyck y arriben als nostres retaules, perpetuant-s'hi com a actors obligats pera representar papers de príncep o de patriarca o de procònsul, en les histories de Sant Esteve, de Sant Antoni o Sant Vicens». Confiesa aquí el Sr. Casellas la atribución de las tres historias que cita á los Vergós. Si, pues, tenía la de *Sant Esteve* como vergosiana, ¿por qué no la ha recordado á propósito de sus *Profetas* y de la tabla de la princesa, que califica de «preciosa», y acusa á los Vergós de representantes del estacionamiento y de la decadencia? Porque ahora necesita las barbas del emperador de la dicha tabla de la princesa para hacer de ellas unas barbas fluviales, que, aunque lo fueran, que no lo son, pues no pasan de unas barbas largas, como éstas no se repiten en ningún otro personaje, para ningún otro magnate, no ha lugar á la acusación que hace de ese tipo barbudo, que sólo aparece en el dicho emperador, por aquello de que las barbas dan dignidad, por lo cual nadie ha pintado ni esculpido á Moisés y Abraham sin ellas; y en el tipo de ese príncipe ó procónsul de las tablas de *San Vicente,* tipo que ya hemos visto no era propio de los Vergós, pero que lo aceptaron, sino de Huguet, hemos dicho que por esta circunstancia eran de ver las manos de Huguet en el *retablo de San Vicente.* En cuanto al *retablo de San Antonio,* en éste no hay más barbudos

que el emperador y el santo; pero ¿iba Vergós á pintar un San Antón sin barbas? ¿No figura precisamente por ellas en nuestra categoría *dels barbuts?* Si no tiene, pues, fundamento la acusación del Sr. Casellas, menos fundamento tiene su historia. Sólo por su preocupación respecto de los orígenes teutónicos de la pintura catalana ha podido escribir que las barbas que pintan los Vergós proceden de Lochner pasando por los van Eyck, esto es, que proceden del *Dombild* pasando por el *Cordero Místico*. Pero ¿es que el Sr. Casellas sabe, y, si lo sabe, por qué no lo dice, que el *Dombild* sea de otra fecha de la que hemos dicho, esto es, que sea anterior á 1440, ni posterior á la fecha de 1451?[1] ¿O es que ha averiguado, sin hacérnoslo saber, que el *Cordero Místico* apareció en la iglesia de San Juan, después San Bavo, de Gand, años después del *Dombild*, cuando por lo menos le precedió de ocho años, pues desde 1432 consta conocida la obra magna de los van Eyck y de la escuela flamenca? Siendo esto incontestable, ¿cómo las barbas de Lochner fueron copiadas por los van Eyck para tomárselas á éstos Pablo Vergós? Todo, todo resulta infundado en lo que dice el Sr. Casellas.

Dice luego el Sr. Casellas lo que ya hemos recogido de deberse á los Vergós el recrudecimiento de los fondos dorados, y cita *La Piedad* de Bermejo y «fins la Verònica». Y ¿por qué «fins la Verònica»? ¿Es que aquel estupendo nimbo característico de Bermejo no está de oro sobre azul? ¿Es que la inscripción en letras griegas figuradas del manto no son de oro? ¿En dónde iba á poner más oro Bermejo en la *Verónica* de Vich? Si era un «art nou» el arte del cordobés, ¿era un arte muerto el arte de *los Profetas?* Y si el arte nuevo de Bermejo «pot-ser hauria empeltat sava fresca a la pintura aturada y estantissa dels Vergós; *si l'esperit del país s'hagués sentit ab prou forsa pera semblant evolució»,* ¿por qué acusa á los Vergós, cuando éstos, como lo prueban sus *Profetas,* no fueron sino las víctimas del estado del

1) Philippi, el último de los historiadores de la pintura alemana, dice: «Es ist die jetzt im Dom befindliche *Anbetung der Könige,* das *Dombild,* und der Meister ist Stephan Lochner aus Meersburg am Bodensee der etwa seit 1440 in Köln angegessen, Hauseigtümer und sogar Rats herr war und 1451 daselbst starb». *Die Kunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland und den Niederlanden* (Leipzig, 1898), pág. 87.

espíritu catalán, que no les dejó evolucionar? ¿Cómo decir nada menos de Pablo Vergós, pues lo dice de los Vergós, que «eran grans practicons y grans industrialisadors de la pintura», cuando al morir Pablo Vergós nos lega la pintura de más fuerza, más genial, la más saturada de espíritu nuevo que hubiese hasta entonces producido la pintura catalana?

Cuando tantas y tantas veces he señalado en la obra de los Vergós la repetición de unas mismas figuras; cuando, si estoy en lo cierto, en el retablo de Jaime Huguet de San Pedro de Tarrassa del año 1460 aparece una figura que veinte y tantos años después encontramos en las tablas de los Curtidores; cuando hemos notado en la pintura de *los Calvarios* una ordenación general constante, dicho se está que me ha impresionado lo que se podría llamar falta de invención, falta de fantasía, ó sobra de mecanismo, como he dicho, y en ese caso he citado el ejemplo de Memling, que también tanto y tanto se repitió. El mecanismo es el resultado en todos tiempos de la repetición de los mismos temas y de las condiciones económicas de la obra artística. Cuando ésta se nos presenta como resultado de un contrato, es al contrato en donde hay que buscar la razón del mecanismo: no hay que contar con la capacidad del artista: el más genial tenía y tendrá que sucumbir á las condiciones pactadas. Cuando á Pablo Vergós se le exige por los Perayres que individualice bien las figuras, se le dice claramente dos cosas: que no lo haría siempre, y que era hombre para hacerlo. ¿Por qué no lo hacía siempre? Porque de seguro que, de la misma manera que hemos visto como se le pedían por los Perayres la reproducción de los brocados del *retablo de San Agustín* ó de los Curtidores, de la misma manera se le debía pedir que repitiera el santo como exorcista, es decir, aquella tabla de la que podemos decir que tenemos tres ediciones. ¿No hemos visto hacer tales recomendaciones á Martorell, á Huguet y á Sans?

Estúdiense los documentos que presentamos antes de pronunciarse sobre el mecanismo de nuestros Cuatrocentistas. Aquellos documentos, minuciosos hasta lo imposible, pesando como losas de plomo sobre la fantasía de nuestros artistas, al impedir su vuelo, al impedir que mirasen para arriba, les obligaban á

mirar abajo, esto es, á sus carteras, en donde encontraban precisamente pronto y dispuesto aquello que se les pedía.

Pero no exageremos tampoco esta nota. Vergós se repite en *los Calvarios,* se repite en los santos como exorcistas, en este segundo caso indudablemente por exigencias, en el primero porque aquellos *Calvarios,* colocados en lo más alto de los retablos, indiscutiblemente sin luz ni vista, se encontraban en la misma situación secundaria de los bancales, los cuales, por estar más ó menos cubiertos con graderías, candeleros, sacras, flores, imágenes, desaparecían á la vista; pues, de lo contrario, por lo mismo que más cerca se hubieran tenido aquellas pinturas, más acabadas se hubieran presentado. ¿Vergós pudo emanciparse de su tiempo y no lo hizo? Esto no se puede contestar. Dalmau encontró un Llull que cubrió las responsabilidades de su emancipación: el Llull de Pablo Vergós no lo hemos conocido. No comparemos, pues, á Dalmau con Vergós, y no digamos por qué los prohombres de Montnegre le pidieron á Huguet fondos de paisaje y no de oro estofado, que Pablo Vergós sea responsable de que estos fondos se mantengan: si no los pintó fué por no haber dado con prohombres como los de Montnegre: sus prohombres son los de los Perayres, que le exigen no sólo fondos de oro de relieve, sino también imágenes bien guarnecidas de oro.

Estoy muy lejos de creer que no sea discutible la parte que he hecho á los tres Vergós, y creo que lo más prudente hubiera sido hablar de la obra de los Vergós; pero, cuando en ésta resultan contrastes tan grandes, no era posible pasarlos por alto ni señalar sus manos. La confusión nazca tal vez sólo de la parte de la obra común á los dos hermanos; pero siempre, á mi ver, se destaca la parte de Pablo como la de su padre.

CAPÍTULO IX

LOS CASTELLANOS EN LA ESCUELA CATALANA

He dicho anteriormente que, en vez de la legión de pintores alemanes imaginada por el Sr. Casellas para la última década del siglo XV en Barcelona, lo que resultaba cierto, pues de aquélla no conocemos un solo representante, era una legión de castellanos; legión que, de no comparecer en su hora, de faltar, hubiera dado motivo para que se nos tachase de patrioteros al afirmar la misión docente de la escuela catalana; pues, ¿cómo no habían de venir los castellanos á nuestra escuela si habían ya venido portugueses y cordobeses? Dada la superioridad de nuestra escuela sobre todas las peninsulares, Barcelona había de ser y era, los hechos lo prueban, el gran centro artístico de la península, y ese centro, representado en los últimos veinte años del siglo XV por Huguet, Bermejo y Pablo Vergós, tenía prestigios más que sobrados para llamar á sí á cuantos, no pudiendo pasar al extranjero, quisieran perfeccionarse en su arte.

Verdad es que para dicho tiempo los países, llamémoslos así, de lengua castellana, tenían en Sevilla Sánchez de Castro, en Castilla Rincón y en Aragón Aponte, esto sin contar flamencos como Sithium[1] y otros; y aun podemos añadir para los últimos

---

1) Véase mi estudio de Sithium, pintor flamenco, desconocido de los flamencos, con haber sido pintor de cámara de los Reyes Católicos, de sus hijos y nietos, y haber fallecido en Flandes. — Sanpere y Miquel: *Miguel Sithium, pintor de cámara de Isabel la Católica y Carlos V,* en la *Revista crítica de Historia y Literatura* (Madrid, 1902), págs. 5 á 22.

tiempos, en Castilla, Berruguete y Gallegos. Pero como sólo de lo que hacía Sánchez de Castro podemos hablar, y ya hemos dicho lo que era la *Virgen de la Hiniesta,* sin dudar del mérito de los otros, se habrá de sufrir que queden de lado por cuanto no podemos deducir de su obra, casi desconocida, su puesto enfrente de la escuela catalana.

Si, como hemos dicho y creemos, Bermejo vino de Córdoba á nuestra escuela en busca de maestros que aquí podía encontrar, pero no en otra parte de la península; si aquí se formó y elevó su vuelo Bermejo, por cuanto en medio de nosotros se mantiene castellano, cordobés, pues no se naturaliza, había por sí solo de ejercer una grande atracción sobre sus paisanos; de modo que yo veo en nuestro gran cordobés el centro á cuyo alrededor se irían agrupando los pintores castellanos ávidos de formarse ó completarse en su escuela.

Nada tan sensible en este punto como desconocer la obra hecha por los maestros castellanos, pues á nuestro fin no suple lo perdido lo que suplen para ellos nuestros documentos. Cuando conocemos en nuestra escuela á un Girón para los años 1482-84, á Rodríguez de Sanctes para 1486, á Camargo para 1491, á Gaspar Gurrea para 1493, á Pedro Vello para 1494, á Ruíz para 1497, y á Berenguer Gurrea para 1498, de quienes naturalmente he de suponer que de años dataría su residencia entre nosotros cuando reciben encargos de consideración y de prestigio, pues no se había de encargar un retablo para la iglesia de Santa María del Mar, de tanta categoría, á quien no la tuviera en su arte; cuando tantos maestros castellanos, digo, conocemos, sin poder señalar lo que pintaron y decir cómo lo pintaron, es un contratiempo de verdadera consideración; pues ¿á qué no da motivos para pensar el ver que en los mismos días en que Bartolomé Bermejo pinta *La Piedad* de Barcelona, Fernando Camargo pinta dos *Piedades* para Vich? ¿Cuando aparecen en Madrid dos *Santas Faces* de desconocido origen, sin que se pueda sospechar que fueran á dicha ciudad de no importa qué punto de Cataluña, cómo no recordar que en Vich, en donde aparece la *Santa Faz* de Bermejo, Camargo pintaba el cuerpo de Jesús en el regazo de su Madre?

Veamos lo averiguado de los pintores citados. Consta en el

Libro de Actas de 1479-80 del gremio de Freneros, para 1.° de agosto de 1482, la admisión del pintor Bernardo Xirón, á quien encontramos asimismo citado en una escritura particular de 14 de enero de 1484, conservada en el *Manual de Bartolomé Lunes.* Otro notario de nuestro Archivo de Protocolos nos ha dejado memoria de Rodríguez de Sanctes para el 26 de junio de 1486, *Manual de Juan Antonio.* Este mismo notario nos cita en Barcelona, en 22 de marzo de 1493, Gaspar Gurrea.

En el *Libro de Actas* del gremio de Freneros citado de 1479-1480, consta, para 1.° de agosto, que fué Nicolás Leonart recibido de nuevo en el gremio, y el *Manual de Esteban Soley* nos entera que en 25 de octubre de 1494 alquilaba una tienda en la Fustería vella de Barcelona. *Galcerán Balaguer,* en su *Manual,* nos ha guardado una escritura del lunes 23 de diciembre de 1497, en la cual Nicolás Leonard y Juan Rois, pintores y ciudadanos de Barcelona, confiesan y reconocen haber recibido en varias partidas, del convento de la orden de frailes predicadores de Barcelona, 60 libras, que debían pagarles por la pintura de un retablo para la iglesia de dicho convento, de conformidad con los capítulos pasados entre ellos en 5 de mayo del año anterior, los cuales no hemos tenido la suerte de descubrir.

En Vich pintó, en 1479, aquel maestro valenciano Pedro Girard, que se encargó del trabajo encomendado á Domingo Sans, y que éste tuvo que abandonar, como hemos dicho *(Documentos XVII* y *XVIII).* Y también para Vich, desde Barcelona, aparece el maestro de retablos, castellano, Fernando Camargo, pintando, en 7 de febrero de 1491, el bancal del retablo de la Capella Rodona; retablo que debía contener en el centro *La Piedad,* — lo que acababa de hacer Bermejo, — teniendo á un lado San Juan y en el otro la Magdalena, — como en *la Piedad* de Villeneuve-les-Avignon. En otra tabla, la *Concepción de Nuestra Señora* (como San Joaquín abraza á Santa Ana en la Puerta Dorada). Además, tuvo que pintar la *Presentación de Jesús al Templo, Jesús en la columna* y *Jesús con la cruz á cuestas (Documento XXIV).* Con la misma fecha contrató también para Vich la pintura del retablo de la capilla de la Piedad de los Curtidores *(Documento XXV),* y ya ésta es la segunda Piedad; y en 17 de abril

del mismo año Camargo, pintada para la capilla de San Bartolomé de las afueras de Vich, y en su retablo, un *Descendimiento de la Cruz*, con las tres Marías al pie de la Cruz, José de Arimathea y Nicodemus bajando el cuerpo de Jesús, que había de estar «mitg devallat», debiendo vestir á los dichos personajes «ab aquelles vestidures com pus honradament porà», lo que quería decir de brocado. En una de las tubas, el *Noli me tangere* «e l ort ab arbres y verdura, e vestirà aquelles» —figuras, Jesús y la Magdalena— «bé e degudament, e com mils porà». Y con esta misma recomendación de riqueza en los vestidos debía pintar igualmente los doctores de la Iglesia, *San Agustín, San Ambrosio, San Gerónimo* y *San Gregorio (Documento XXVI)*.

Para Vich también, y para la capilla de la Piedad de la ciudad, pues los que contratan son sus Concelleres, se pactaba con Pedro Vello, pintor del reino de Castilla, en 15 de noviembre de 1494, que pintaría con *oli de linós* (primera mención, á mi conocimiento, de tablas pintadas al óleo), para su retablo, *la Salutación angélica, la Natividad, la Epifanía, la Resurrección*, el *Noli me tangere* y los *cuatro Doctores (Documento XXXI)*.

Berenguer Gurrea y Joan del Pont, en 4 de enero de 1498, contrataban con los procuradores de la cofradía de San Eloy la pintura de su retablo, debiendo pintar en el guardapolvo *algunos profetas*. Léase ese contrato en el *Documento XXXV*, que deberíamos aquí reproducir íntegro, pues no cabe extractarlo, para que se vea hasta qué punto se ataba corto á los pintores en la invención, y hasta qué punto se les exigía la mayor magnificencia y el empleo del oro.

Queda con los documentos citados confirmado lo que dejamos dicho de que se puede reputar á nuestros castellanos como hombres de mérito, sobre todo Camargo, y asimismo su residencia más ó menos larga en Barcelona con antelación á la fecha en que los conocemos. Suponer, pues, que esos hombres emigraran de Castilla, Aragón y Portugal, que los Gurreas podían ser aragoneses y portugués el Rodríguez de Sanctes, para venir á explotar sus conocimientos en Barcelona, en donde había por el tiempo maestros de primera línea y otros maestros secundarios de nota que luego conoceremos, y esto de mucho tiempo, puesto que al

entrar el siglo tienen ya grandes encargos, sería una aberración.

Grandes ó medianos los pintores citados, creo que debemos verlos en Barcelona atraídos por el renombre de su escuela, por el renombre de los grandes maestros que la ilustran desde los días de Luis Dalmau. Como mi patriotismo no sufre ni poco ni mucho al conceder que fuera la personalidad de Bermejo lo que atrajera aquí sus paisanos, acepto este punto de vista.

Pero, sabida la presencia de tantos pintores castellanos en Barcelona, y en esta cuenta bien pueden ponerse Alfonso y Bermejo, ¿quién desee conocer y estudiar la pintura castellano-andaluza del siglo XV podrá dejar de lado la acción de los maestros de dichos países que frecuentaron la escuela catalana? No queremos ni siquiera insinuar una relación entre las dos escuelas: pretendemos sólo señalar una dirección para el conocimiento del desarrollo de la escuela castellana.

CAPITULO X

EL FRESCO DE LA PÍA ALMOYNA

SE hubiera encontrado á faltar en la historia de la pintura catalana, tan rica en toda clase de manifestaciones, la pintura al fresco que en el siglo anterior nos había dejado en el monasterio de Pedralbes ejemplos de su cultivo por los pintores catalanes, si no pudiéramos decir que este procedimiento, del que se puede escribir su historia entre nosotros desde los primeros tiempos de la reconquista, había dejado también en el siglo XV una bella muestra de su gallardía, hoy desgraciadamente perdida, pues sólo por los que la vimos de jóvenes es recordada; pero, gracias al malogrado Jaime Serra, que sacó de la misma una hermosa acuarela, hoy podemos casi decir que todavía poseemos el fresco de la Almoyna.

Piferrer puso dicho fresco nada menos que á fines del siglo XVI[1], pues aun cuando dice «quizás», con ser de poco posterior al fin de dicho siglo, nada se adelantaba. Calló Piferrer los motivos que tuvo para dar á fines del siglo XVI un fresco de cuya atribución protestaban con su indumentaria las figuras del mismo, pues es de toda evidencia que aquellos vestidos corresponden á la que solemos llamar época de los Reyes Católicos, época que comprende también los primeros años del siglo XVI. Figúraseme que Piferrer, en vista de la arquitectura del fresco,

---

1) PIFERRER: *Barcelona*, etc., tomo I, pág. 235.

hubo de decir lo dicho; pero ya hemos visto la antigüedad del arte del Renacimiento en nuestros retablos.

Deseando aclarar este punto y fijar la cuestión, he procurado enterarme, en vano, de la época de la construcción de la Casa de la Almoyna, edificio sin carácter, que lo mismo puede ser de fines del XV que de entrado el XVI. Todo lo que de característico tiene, el letrero de la esquina de la bajada de la Canonja con la plaza de la Catedral, en el cual se lee *Casa de la Almoyna,* está escrito en los caracteres de la época dicha. Toledo y Zaragoza guardan los modelos, y en *los Profetas* de Pablo Vergós también podrían verse.

Todo lo que podemos decir sobre la fecha probable de su construcción es que «en 1412 el Refectorio de los pobres, llamado de la Canonja, estaba en donde hoy se levantan las dos alas del claustro de la Catedral correspondientes á la Sala Capitular y á la calle del Obispo. Prueba ser esto así el que lo que hoy es Sala de la Capbrevación fué antes comedor de la Canonja, la Sala Capitular actual era la cocina del referido comedor, y en el solar de la capilla de Santa Lucía un día hubo el lugar de la Pía Almoyna»[1].

Sabemos también por Mosén Mas que en 1421 perseveraba en la ala del claustro de la calle del Obispo el Refectorio de los pobres, pues consta de la visita pasada por el patriarca Sapera, y también de la misma resulta que no tenía retablo el Refectorio, sino en su lugar «una cortina de tela negra, y en ella la imagen de San Sebastián y la de los verdugos que le asaetaban». Hoy tenemos en su solar la capilla de Santa Tecla y San Sebastián de que hemos hablado.

Cree el Sr. Mas que, construída por Sapera la ala del claustro de la calle del Obispo, la Almoyna se concentró en la Sala de la Capbrevación, por cuanto en las claves de la bóveda se ve á Jesús lavando los pies á sus discípulos. Esto me parece bien observado; pero cuándo salió de dentro de la Catedral la Canonja, esto en definitiva no consta: por los datos aducidos, se ve que ocurriría en la segunda mitad del siglo XV.

---

1) Mas: *Notas históricas del Obispado de Barcelona,* en la *Revista Popular* (Barcelona, 1906), pág. 40.



Fresco de la Pía Almoyna

Barcelona

Respecto del fresco, ya hemos dicho que nos queda, si la cromolitografía es exacta, una fiel reproducción, pues la acuarela que para aquélla sirvió la hizo nada menos que el nunca bastante llorado Jaime Serra, de quien se puede decir que tenía en sus dedos una máquina de fotografiar. Publicóse en el tomo V del *Museo español de Antigüedades* con un artículo de Pedro de Madrazo, del que transcribimos lo siguiente:

«El refectorio» — de la Pía Almoyna — «debió estar decorado con pinturas al fresco en sus cuatro lienzos. La de la única pared que menos mal conserva aquel noble arreo es la reproducida por nuestra litocromía. Represéntase en ella un vasto cenáculo ó galería abierta, sostenida por columnas coríntricas, y limitado al fondo por un muro bajo de piedra de sillería, por encima del cual asoman algunos graciosos arbolillos, en torno de cuyas copas revolotean las aves. Las columnas, que son dos solamente, tienen los fustes de mármol blanco, y los capiteles como de bronce dorado. Corre sobre éstos un arquitrabe pintado y decorado con palmetas de bello estilo italiano del primer Renacimiento. Sobre el marmóreo pavimento descansa una mesa larga y angosta, á la cual están sentados, unos mirando al espectador y otros dándole la espalda, hombres y mujeres de diferentes edades, y también un muchacho. Los comensales son trece, contando este último; y todos, por lo modesto de su continente y por el humilde atavío de sus personas, denotan ser pobres socorridos por la Pía Almoyna.»

. . . .

«De los nueve comensales que dan la cara al espectador, el que ocupa el centro de la mesa es un anciano, vestido con ropa talar amarilla, esclavina verdosa, sombrero encarnado, calzas grises y botas negras. Tiene la barba luenga y blanca, y con las manos juntas, en actitud reverente, parece dar gracias á Dios por el sustento que le envía. A su derecha está el muchacho. En la actitud de éste, menos compuesta, se ve el abandono propio de la infancia: con ambos codos sobre la mesa, y la mejilla apoyada en la mano derecha, está representado en acción de alargar la otra mano para coger un pedazo de pan.»

. . . .

«Sobre el hombro derecho del muchacho pone su mano una mujer de edad provecta vestida de verde, con toca ceñida al cuello, de las que llamaban *alfaremes* ó tocas moriscas, de color amarillo, y cota ó peto blanco. Algo separado de ella, y más á la izquierda del espectador, está un hombre joven, cuyo traje es una ropa de buriel, gris, con medias mangas verdosas, por debajo de las cuales asoman las mangas encarnadas de su jubón. Lleva un birrete *(cobricap)* de paño colorado, parecido al gorro frigio; pone una mano sobre un pan redondo y muestra un pedazo de otro en la otra mano.

»A la izquierda del anciano sentado en el centro está un hombre de 30 á 40 años de edad, barbudo y con la cabeza descubierta, vestido de gramalla encarnada, el cual, teniendo en la mano izquierda una botella de elegante forma, echa vino en una copa. Síguele en la misma fila una mujer joven, que viste una sencilla gonella verde de escote cuadrado, con cenefa de galón amarillo, y cuyo rubio cabello sujeta una cinta blanca con graves ó cuentas de vidrio imitando perlas. A la izquierda de ésta, y algo separada, vemos á otra joven vestida de gonella amarilla, con toca ceñida ó alfareme blanco, teniendo en la mano derecha un pan grande. Más allá, hacia la derecha del espectador, hay otra mujer, joven y hermosa, con gonella de color rojizo amoratado y velo blanco que apenas cubre su cabello, la cual toma de la mesa un cuchillo para partir un pan que tiene en la mano izquierda arrimado al pecho. Inclina graciosamente la cabeza como hablando con un joven que está á su izquierda. Éste vuelve hacia ella la cara, y aparece arrebujado en un manto azul, cubierta la cabeza con un birrete como de paño encarnado, que deja libre su negra y rizosa cabellera.

»En la banda opuesta de la mesa, y dando la espalda al espectador, están sentados cuatro hombres. El más caracterizado es un anciano de luenga barba nevada, cuyo indumento se reduce á una ropa talar roja, una cofia ó albanega amarilla y un manto verde. Levanta en la mano derecha un pan redondo y empuña con la izquierda un cuchillo. Este personaje del cuadro no mira á la mesa, sino que está vuelto hacia la izquierda y presentado de perfil. Su asiento es un banquillo de madera blanca con un

lindo arquito conopial que adorna el espacio entre pie y pie. Forma euritmia ó equilibrio estético con esta figura, otra de un joven sentado á la opuesta mano, ó sea hacia la izquierda del espectador, vestido con el traje tan característico de fines del siglo XV en España durante el reinado de los Católicos Fernando é Isabel. Tiene el rostro todo afeitado, larga melena, gramalla verde, adornada de velludo oscuro en los hombros y la espalda, formando muceta ó esclavina, bonetillo de mortero, amarillo, con galón verde en el ruedo de la cabeza, y manteo rojo. Pone éste las dos manos sobre la mesa y vuelve la cara á la derecha, como para mirar al anciano de la albanega. Su asiento es otro banquillo de madera cuyo vano inferior entre los pies adorna un arquito trebolado. En los dos extremos de este lienzo de pintura mural, á derecha é izquierda, hay otras dos figuras de hombre, sentadas en la misma fila que las precedentes; pero el color medio desprendido forma un conjunto borroso que no permite ver detalles. Sólo se advierte por el movimiento general de estas figuras que ambas son extrañas, sino á la escena que representan las otras, al menos á su grupo.»

. . . .

«Si juzgamos de la época de la pintura mural de la Almoyna por lo que se hacía en Castilla á fines del siglo XV, seguramente que no atribuiríamos esta obra á esta centuria. Nuestros pintores castellanos de entonces eran incapaces de concebir la escena de un cenáculo de gente pobre con tan apacibles y risueñas líneas. Ni ese cielo abierto, ni ese luminoso fondo amenizado con arbolillos y pájaros, ni esa columnata soportando un arquitrabe de gusto italiano, tan sencillo, ni esos tipos, tan nobles y venerables en los ancianos, tan simpáticos en los personajes jóvenes, ni, por último, esa grandiosa manera de plegar los ropajes, son caracteres propios de otra escuela que de la toscana del siglo XV. Si el que pintó el refectorio de la Almoyna fué catalán, de seguro estudió en Italia las obras de Masaccio, de Filipo Lippi y del Pesellino.»

Las figuras de esta composición eran algo menores que el natural, pues el fresco tenía 2'30 metros de alto por 4 de ancho.

¿Fué catalán el autor del fresco de la Almoyna? Si la con-

clusión ha de ser negativa, sólo porque no sepamos á quien atribuir la pintura, si planteamos la cuestión á la inversa, esto es, si preguntamos si fué italiano el autor del fresco, la conclusión será la misma, porque de italiano en Barcelona no creo que tengamos ninguno. ¿Y Fray *Paulus de Senis?* Cierto: el latino *Senis* se traduce por *Siena;* pero cuando tenemos en la provincia de Huesca, en la de Almería y en la de Granada pueblos llamados *Senes,* no sé si puedo admitir el sienés en perjuicio del oscense ó del andaluz. Todo lo que sabemos de Pablo de Senis es lo que dijo Villanueva en la nota latina, que en el texto no dijo tanto.

El prior del convento de Santo Domingo de Barcelona recibió en su orden á un joven de 24 años llamado Pablo *de Senis* el día 7 de julio de 1476. Era este «expertísimo en el artificio imaginario, y de él eran las tablas *de la Natividad* y *de la Resurrección* y muchas otras que estaban á la entrada y á la derecha del coro». Al año siguiente, esto es, el día 10 de agosto de 1477, hizo Pablo *de Senis renuncia del hábito*[1].

Villanueva cita como existente en su tiempo, y teniéndolo á la vista, un *Noli me tangere* que se encontraba colgado en la capilla de la Comunión. Esto debieron decírselo los compañeros de hábito por tradición. ¿Era, pues, Senis pintor? Por lo del *Noli me tangere* sí ciertamente; pero yo no doy á esta referencia tradicional la importancia que concedo al texto latino publicado por Villanueva y sacado del libro de entradas y salidas del convento, y en este texto yo no sé si el *expertissimum in artificio ymaginaris* puedo traducirlo por «expertísimo en el arte de la pintura», cuando, como lo acreditan mis documentos, ni una sola vez resultan sinónimos pintor é imaginero. Paréceme que debo entender que se trata de un tallista.

Por lo demás, el que un joven pintor sienés tomara en Bar-

1) «Anno 1476, VII Julii in Dominica die recepi (Fr. Franc. Vitalis) ad ordinem Fr. Paulum de Senis in clericum, et erat iam viginti quatuor annorum, expertissimum in artificio ymaginario; nam ipse operatus est tabulas Nativitatis et Resurrectionis, quae sunt in introhitu chori, et multa alia, et positus est in choro dextro. Recessit de ordine, anno MCCCCLXXVI, ego supra dictus Prior recepi ad profesionem, X. Augusti Fr. Paulum de Senis, et dimissit habitum». — VILLANUEVA: *Viaje literario á las iglesias de España* (Madrid, 1851), tomo XVIII, pág. 180.

celona á los 24 años de edad el hábito dominicano me parece algo extraordinario. En fin, si no ha de prevalecer *Senes* sobre *Senis,* y si como pintor y no como tallista hemos de considerarle, deploremos que del hombre que mereció el superlativo de experto en su arte no sepamos más que lo dicho por Villanueva, y menos todavía que no encontremos tabla alguna que poder atribuirle.

Sobre concederle el fresco de la Almoyna, creo que antes sería necesario hacer otra concesión, esto es, la de que Pablo de Siena se quedó en Barcelona una vez abandonó el convento de Santo Domingo. Pero, ya una vez voy tras un italiano fresquista, ¿cómo olvidar á los italianos Francisco Pagano ó Francisco de Nápoles, con los dos nombres conocido, y Pablo de San Leocadio, natural de Reggio, en Lombardía, llamados á Valencia para pintar al fresco la capilla mayor de la Catedral, según convenio firmado en 28 de julio de 1472, todo lo cual sabemos por investigación propia del canónigo archivero de la Catedral de Valencia D. Roque Chabás?[1]. Acabaron su obra, ó, mejor, cobraron el importe de su obra, los pintores italianos en 1481, y desde esta fecha no sabemos qué fué de Pagano: no así de San Leocadio, que se quedó en Valencia y fundó escuela.

Ahora bien: si Pablo de Siena le vemos en Barcelona, cuando San Leocadio de Reggio y Francisco de Nápoles pintaban al fresco en Valencia, ¿no parece natural creer que Pablo de Siena vendria con sus compatriotas para ayudarles en su trabajo? Que después el sienés se separara del napolitano y del lombardo y se viniera á Barcelona, en donde, desvalido, se refugiara en el convento de Santo Domingo, para salir al año convencido de su falta de vocación ó por haber encontrado otra manera de que vivir, todo esto me parece imposible. Por consiguiente, de admitirse Pablo de Siena, podría ser el autor del fresco de la Almoyna, que poner en Barcelona á Pagano de regreso á Italia para pintarnos el dicho fresco sería quizás algo forzado: italiano por italiano, me quedo con el sienés.

---

1) Teixidor: *Antigüedades de Valencia,* adiciones de Roque Chabás (Valencia, 1895), tomo I, pág. 240 y siguientes.

CAPITULO XI

CONTINUACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL

HASTA FIN DE SIGLO

LLÉGAME á tiempo un documento, que se leerá al final de los mismos, número XLI, que me da á conocer, finalmente, un pintor del campo de Tarragona, de esa región que por contener la metropolitana de Cataluña y los monasterios reales de Poblet y Santas Creus, *a priori* debía ser considerada como un centro artístico; pero, la destrucción de Poblet por un lado y el imperio del barroquismo por otro, acabaron con las grandes obras que un día hubieron de contener la metropolitana y los reales cenobios.

De retablos de los siglos XIV y XV no son pocos los que se conservan en pueblos pequeños; pero, á tales pueblos, tales retablos. Una sola tabla, fragmento de un cuadro, procedente de Poblet, según se aseguró al Sr. Bosch, pero conocidamente de la vecindad de Tarragona, destácase de un modo notable de esa mediocridad. Trátase, como es de ver en mi fotograbado, de la coronación, á lo que parece, de San Agustín. Esa tabla, comparada con todas las demás que hemos reproducido, no tiene parecido. Catalana fuera de toda duda por los tipos, éstos provienen de otra región, de otro centro, son desconocidos de los artistas de la escuela de Barcelona; de modo que parece suponer un centro artístico independiente hasta cierto punto del barcelonés, y digo hasta cierto punto porque técnicamente entrambos no se distinguen.



JUAN LLUYS, DE VALLS (?)
FRAGMENTO DE LA CORONACIÓN DE SAN AGUSTÍN
Colección de D. Pablo Bosch y Barrau, Madrid

Quien pueda ser el autor de la pintura, no puedo suponerlo siquiera por la grande escasez de datos de la región tarraconense, lo mismo que de la antigua tortosina; pues si de ésta sólo conozco á Montoliu, de aquélla, como ya he dicho, me llega á última hora, gracias á la buena amistad de D. Fausto de Dalmases, la noticia de un Juan Luis de Valls. *(Documento XLI).*

Valls tenía su importancia en la Edad Media, y su situación intermedia entre Poblet y Santas Creus, y el no estar distante de Tarragona, podía favorecer la formación en dicha villa de un centro artístico. Desconocemos la obra del hijo ó vecino de Valls; pero considerando que el documento nos llega de Cervera y que por cerverina se ha de tener á Madona Isabel Martorella, que con él contrata, fuerza es creer que Juan Luis gozaría de buena reputación, cuando de tan lejos recibía encargos, siendo, además, preferido á los pintores de Tarragona, que hubo de tenerlos, y á los de Barcelona, cuya alta categoría conocemos; pues el contrato en cuestión es de 2 de julio de 1469, y por este tiempo Cabrera, Huguet y Pablo Vergós eran ya maestros en toda la plenitud de la palabra.

Pidiósele á Juan Luis, para la tabla principal, la de en medio, una «Imatie de la Verge Maria de Gracia acompanyada de gents *ab son mantell stès axí com es de costum*». Santa María de Gracia ó Santa María de la Gloria creo que es todo uno, pues con los dos nombres encuentro citadas á varias imágenes de tales invocaciones, entre ellas la tan discutida de Evora, que vino no sé por qué á recordarme la de igual nombre expuesta por D. Alejandro Pons en la Exposición de Arte antiguo de Barcelona de 1902, cuya autenticidad recuerdo también que me pareció dudosa.

Teníamos en la dicha Exposición la Virgen de la Gloria de Pablo Vergós, obra anterior al año 1469, pero posterior á la Virgen del *retablo de los Concelleres* de Dalmau. Si de ésta hay motivo para hablar de cómo está extendido su manto, no veo que de la otra haya el por qué; y cuando se pide á Johan Lluis «un manto extendido conforme á la costumbre», lo que yo entiendo es que se trata de un manto plegado á la flamenca, un manto de pliegues rebuscados, circunstancia que merece notarse para explicar la introducción de ese plegado estrafalario, del que,

por tener tan pocos ejemplos, hasta se ha creído que pudiera ser su introductor Bermejo. La indicación que ahora conocemos nos obliga á reconocer que el plegado flamenco, introducido indudablemente por Luis Dalmau, fué más ó menos gustado por la sociedad catalana y por sus artistas. Esto innegable, el desarrollo de ese plegado conforme á las extravagancias no sólo de Schongauer, sino de los tallistas flamencos, explica que fray Pablo Rossell pudiera tener á su lado un maestro alemán para tallar el retablo del convento de los Angeles de Barcelona.

Johan Lluís de Valls había de pintar asimismo para la punta del retablo *el Crucifijo con Santa María y San Juan, la Salutación angélica, la Natividad de Jesús, la Epifanía, la Resurrección,* y en el bancal había de poner la consabida *Piedad, la Virgen, San Juan, San Andrés, San Lorenzo, Santa Catalina* y *Santa Tecla*. La presencia de Santa Tecla me hace creer que la Isabel Martorell sería de Tarragona ó de su campo, pues se trata de su patrona.

Pasando ahora de uno á otro extremo de Cataluña, tenemos desde hace dos años noticia documentada y gráfica de un pintor de Bañolas, Francisco Solibes, de quien consta haber pintado en 17 de julio de 1480 el retablo de *La Piedad* de la capilla de este nombre, hoy propiedad de D. José de Rovira y Cabanes, situada junto al pueblo de San Llorens dels Morunys[1].

Dije de este pintor, en la pág. 288 del tomo I, si podría ser hijo del pintor Nicolás ces Olives del año 1447, porque el apellido es el mismo con diferente forma ortográfica; y en otro lugar indiqué la posibilidad de que Honorato Borrassá, gerundense, hubiese dejado una de sus obras en San Llorens; de modo que hube de concluir, de pintar por dicho pueblo Luis Borrassá, Honorato Borrassá y Francisco Solibes, en favor de la existencia de un vínculo familiar entre vecinos de San Llorens y Gerona, cuando los pintores de esta región, á pesar de la gran distancia que la separa del mencionado pueblo, concurrían al mismo con sus obras. Posible es esa relación. ¡Quién sabe si el mercader Juan Piquer, que mandó pintar el retablo y que con su esposa está

1) *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya.* — PAGÉS Y RUEDA: *Excursió al Ripollès y Alts Bergadà y Cardoner* (Barcelona, año XIV, 1904), pág. 336.



Francisco ces Olives: La Piedad
Capilla de la Piedad, propiedad de D. José de Rovira
San Llorens dels Morunys

de rodillas en la tabla central, no tenía establecido en Bañolas ó Gerona un comercio de las tan celebradas capuchas de Piteus, — San Llorens también se llama dels Piteus, — cuya fabricación no se ha extinguido por completo, y si no son esas relaciones comerciales las que llevaron á los pintores de la diócesis de Gerona á San Llorens!



Gabriel Guardia: La Visitación

Retablo de la Santísima Trinidad, San Llorens dels Morunys

Poca cosa sabemos del movimiento artístico de Gerona y su obispado, pero la familia ilustre de los Borrassá hubo indudablemente de tener allí una escuela de consideración, y de esa escuela saldría el bañolense Francisco Solibes.

Consta el retablo de una gran tabla central representando *La Piedad,* coronada en la punta por *el Calvario,* en donde se ofrece un nuevo ejemplo de jugarse los sayones las vestiduras del Cristo á la paja larga. Al lado izquierdo, tal como se mira, tenemos en dos cuadros la *Salutación angélica* y *la Visitación;* en la derecha, la *Coronación de la Virgen* y *su muerte.* En el bancal, principiando por la izquierda, tenemos *la Naiividad,* Jesús adorado por los Angeles; *la Epifa nía, la Resurrección, la Ascensión* y *la Pascua.*

Prueban mis fotograbados que Francisco Solibes no era un pintor de primera fuerza, y que era mejor dibujante que pintor. Cuando vemos como ha llegado hasta nosotros un retablo que

tanto era de temer su pérdida por los gravísimos trastornos de las guerras habidas en Cataluña, esto es, en un estado de conservación completa, hasta parece increible,—tan grande es la frescura del color, debido, sin duda, al aire seco del país y á lo muy soleada que es esta capilla en tan elevadas regiones,—¿por qué no hemos de dolernos de que en tan mal estado hayan llegado á nuestros días las obras de los Borrassá de la iglesia parroquial? El estudio de esa pintura puede hacerse con toda comodidad, pues entra la luz en la capilla como en campo abierto. No era el pintor Solibes, á quien hemos llamado mejor dibujante que pintor, hombre reñido con la paleta, no; pero mezclando constantemente el blanco con sus colores, no produce uno solo claro y limpio: todos salen *enharinados (enfarinats)*, y esta circunstancia en donde naturalmente se echa de ver con mayor desventaja para la obra y el artista es en *La Piedad:* el cuerpo de Cristo es pura y simplemente mantecoso. Como color no hay otro cuadro parecido en toda la escuela catalana.



Gabriel Guardia: Muerte de la Virgen

Retablo de la Santísima Trinidad, San Llorens dels Morunys

Aun tratándose de un pintor secundario, he de llamar la atención el sobre plegado del manto de la Virgen en el cuadro de *La Piedad*. ¿No había llegado aún á Gerona la moda del plegado

que tres años después, como hemos visto, se encarga á fray Pablo Rossell no descuide, dándolo por moda corriente? Nada de *bell gest* en el plegado del manto de la Virgen de la Piedad. Sólo en la tabla de *la Coronación de la Virgen* nos descubre Solibes que, en efecto, el plegado á la moda, bien que mal,—mal ciertamente, —le era conocido. El plegado del manto en esta tabla quiere ser á lo flamenco, pero no tiene su gracia, que ésta sólo entre nosotros consiguió poseerla Luis Dalmau.



Gabriel Guardia: Coronación de la Virgen

Retablo de la Santísima Trinidad, San Llorens dels Morunys

Reproducimos otras dos tablas, *la Visitación* y *la Muerte de la Virgen,* para que se forme concepto de la valía de Solibes. En esta segunda tabla no hay amontonamiento y buena diferenciación en las caras, como se recomendaba. En la primera el gesto de San José saludando es sencillo y tan natural como simpático. Esta tabla es de una gran dulzura. En *la Coronación* la figura del Dios padre no carece de gravedad, pero no llegó Solibes á la altura de Guardia, otro pintor regional que fué de mayor empuje.

En suma, ese retablo, del que se ha hablado con excesivo elogio, es una obra estimable que nos hace deplorar que no conozcamos otras del mismo autor, pues no tenemos por qué creer que ésta fuera la mejor obra de su pincel. Tal vez por los alrededores de Bañolas se pudiera encontrar otra obra suya, que, de no haberse modificado, sería fácil de reconocer por su colorido.

Otros artistas han sido menos afortunados que Solibes, pues

si sé algo de lo que hicieron, no puedo decir cómo pintaron. Puiggarí conoció á Esteban Alsamora, pintor barcelonés, quien «en 6 de marzo de 1482 convino con la obra de San Martín de Viladrau la pintura de un *retablo de lienzo,* de 24 palmos por 25, representando en el bancal cinco imágenes de medio cuerpo, y en los altos tantos pasos de la vida de San Martín *cuantos cupieren,* sin olvidar el de la partición del manto con el pobre; todo de buenos colores, las diademas y franjas de oro, y en la cumbre ó espiga un grupo del Calvario «ab alguns cavallers de la Passió». Los guardapolvos debían pintarse con estrellas blancas y amarillas, sobre fondo azul» [1].

De otro Alsamora, Juan, tengo noticias de haber pintado ó, mejor, estar pintando—«quod de presenti dipingo»—el retablo de la capilla de Santa Lucía de Santa María del Mar, en 30 de junio de 1494 [2], lo cual le supone, por pintar en la capital y para iglesia de tanta gerarquía, artista distinguido. Rafael Carbó, como nuevo pintor, le encuentro en 6 de julio de 1476; como pintor de tapines en 18 de enero de 1483 [3]. Francisco Micael vivía en 23 de mayo de 1478 *(Manual de Galcerán Balaguer),* y de Marcos Quatre Casas consta lo mismo en el *Libro de Actas de 1478* del Archivo del gremio de Freneros. De Bartolomé Pons consta asimismo su existencia entre 23 de mayo de 1478 y 1520 [4]. Gabriel Balester ó Ballester vivía entre 4 de abril de 1478 y 26 de junio de 1495, como es de ver en los *Manuales de Juan Matas y Antonio Palomeres.* Francisco Mestre, pintor de Cervera, hijo de Antonio, y Catalina, su esposa, nos consta en escritura del notario Fogassot para 7 de mayo de 1479. Bartolomé Pons y Juan Domenech son pintores inscritos en la cofradía de Freneros en su *Libro de Actas de 1479-80.* En el *Manual de Francisco Terrasa* aparecen Salvador Mitjá, Marcos Cases y Juan Martí, éste comprándole una casa á su colega Antonio Dalmau [5]. Mestre Peris, pintor,

---

1) Obra citada, pág. 93.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Galcerán Busquets,* lugar citado.

3) Id. íd.: *Manuales de Francisco Terrasa y Pedro Triter.*

4) Id. íd.: *Manual de Galcerán Balaguer,* núm. 15. Archivo de Freneros: *Gran libro de cuentas de 1520.*

5) 31 marzo, 31 mayo y 7 junio de 1480.

oriundo de Valencia, citado en una escritura del *notario Jaime Denís* para 20 de septiembre de 1515, se nos presenta antes entrando de aprendiz en casa de Pablo de Montpeller en 21 de octubre de 1480 *(Manual de Antonio Viñas)*. Este contrato de aprendizaje lo damos en el *Documento XIX* y merece leerse para que se vea como tales contratos hacían del aprendiz un esclavo, pues daban al amo la facultad de poder capturarlos y retenerlos á la viva fuerza si los rompían sin su consentimiento. Un Juan Asemort, también pintor barcelonés, aparece en la cofradía de Freneros para 1490-96 en el *Libro de Actas de 1479-80*.

En el de *Pedro Triter,* Francisco Nicholau, en 23 de septiembre de 1489, y Antonio Lobet, que consta en el Manual dicho para el 26 de mayo de 1489, reaparece á 19 de julio de 1496, y en esta fecha libra recibo al célebre Luis de Santángel por 79 libras y 5 sueldos por haber pintado y dorado para la reina Isabel dos armarios de madera. Lo que eran los armarios pintados del siglo XIV puede verse en Viollet-le-Duc. Si de los pintados por Lobet ó Llovet tuviéramos algún detalle, sabríamos si era para nosotros cierto que hubieran pasado de moda los armarios pintados desde últimos del XIV.

Presentaremos ahora Raimundo Isern, á quien creemos sucesor de aquel Isern cuyos albaceas tuvieron que reclamar de los herederos de Benito Martorell lo que quedó á deber á su padre[1].

Triter, en su *Manual,* y en escritura de 5 de mayo de 1492, nos ha conservado memoria de Anton Johan, y de Jaime Tonyols para 18 de diciembre de dicho año. En *Esteban Soley* aparecen en 19 de marzo de 1493 Martín Luch, y en 3 de junio de 1494 Pedro Pregnos (?).

Al gerundense Antonio Homell se le encargó la pintura de dos tablas para el santuario de la Gleva (cerca de Vich), en las cuales había de representar *la Epifanía, la Quincuagésima, la Natividad* y la *Ascensión de Nuestra Señora,* cuyas cuatro historias, se le decía, «pintarà de bones colors, daurarà, fresarà, pararà bé e com-

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Maiual de Galcerán Balaguer,* escritura de 7 de noviembre de 1491.

plidament, e com los personatges requerran axí e en la manera com estan en lo retaule de Nostra Dòna de la Capella Rodona de la Verge Maria de la present ciutat» de Vich, la obra de Fernando Camargo.

No como remate de nuestra escuela cuatrocentista, ni como muestra de nuestra escuela del Renacimiento, que bien merecería renacer para que Cataluña ocupase un puesto honroso en la historia de la pintura española, de la cual nos hemos excluído por haber abandonado su estudio, sino como del último pintor del cuatrocientos de quien conocemos las obras, vamos á ocuparnos del pintor manresano Gabriel Guardia, de quien se conserva en el Archivo de la Basílica de Manresa el *retablo de la Santísima Trinidad,* antes existente en una de las capillas de la dicha iglesia.

Firmóse el contrato para la pintura del retablo en 24 de septiembre de 1501, y todo cuanto se previene en los capítulos otro tanto se ve en la obra. Así vemos á la *Santa Trinidad* sentada «en cadira copiosa e bella, e ben daurada». Ya hemos dicho que en esta tabla se hubiera visto la escuela de Molouel ó Maelwael, de ser una obra de los primeros tiempos del cuatrocentismo. ¿Es sencillamente fortuita la semejanza, ó bien es el efecto de una difusión del tipo que se dice creado por Molouel, lo que no todos admiten? Imposible responder: lo cierto es que en Manresa aparece un tipo extranjero conocido y sin antecedentes en el solar de la escuela catalana.

Terminaba la tabla central del retablo con la *Coronación de la Virgen,* y en las tablas de los lados se pintaron la *Creación del Mundo, el Bautismo,* la *Aparición de los tres Ángeles á Abraham* y *la Transfiguración.*

Reproducimos de estas tablas la *Creación del Mundo,* que se convirtió en la creación de Eva, sin duda por ser la madre del mundo humano terrenal.

No hay más que comparar el Adán y la Eva de esa tabla con el Adán y la Eva de Guimerá del Museo de Vich[1] para comprender lo que había sido la evolución pictórica entre nosotros dentro del siglo XV. Habíamos, como en todas partes, marchado de lo

1) Tomo I, pág. 112.



Gabriel Guardia: Creación de Eva (retablo de la Santísima Trinidad)
Archivo de la Basílica de Manresa



GABRIEL GUARDIA: RETABLO DE LA TRINIDAD
Archivo de la Basílica de Manresa

convencional y tradicional á lo real, y el estudio del desnudo había entrado por completo en la técnica pictórica.

Prueba Guardia con esta tabla que si no era un gran pintor, en la historia de nuestra escuela merecía ser recordado, y si aun en su obra perduran las tradiciones góticas, yo me guardaré muy mucho de decir que Guardia contribuyó á mantenerlas con sus simpáticas pinturas: creeré mejor que debía deplorar para su arte tener que padecerlas, pues se compaginan mal con su Adán y Eva condiciones como las que se le imponen de tener que emplear mil paños de oro en dorar el retablo, escultura, ornamentos «y signatament en la cadira de Déu lo pare», y que allí en donde «no haurà a posar panys dor, haya a vestir les himages e istories de bones colós, so es, assur, carmini, verts, blanchs, que sian bons, de Pisa, massicot, vermeló e com millor los porà haver». Esta nimia particularización de las condiciones materiales de la obra nos indica que el concepto de la obra artística no había entrado en la sociedad catalana.

Hoy en la ciudad de Manresa no podría vivir un artista de la importancia de Guardia si hubiera de vivir de su trabajo. Hago notar esto, que se explica por la riqueza de la iglesia de Manresa y de los conventos y villas comarcanas, para que no se deje de mano la investigación de las obras de aquellos pintores que hemos conocido y de los que aún se conocerán pintando en Cervera, Tárrega, Valls, Banyolas, etc., pues podían haber producido obras como la de Guardia, recomendables por su dibujo, composición y elegante colorido.

Acaba la historia de nuestros Cuatrocentistas con un problema parecido al de su principio. Hubiéramos querido conocer el legado artístico del siglo XIV, no en obras de ese siglo, sino en obras de los artistas que habían de presidir y empujar la evolución artística del siglo XV, en Jaime Cabrera, Verdera, Ramón de Mur, etc., pues hubiéramos sabido como el arte catalán se había emancipado de las tradiciones de los siglos medios. Cierto que Luis Borrassá nos ha enseñado el camino de su evolución, pero es Borrassá un artista demasiado genial para creer que sus camaradas siguieron su vía. Ahora, al terminar el siglo XV, cuando uno tras otro desaparecen Huguet, Bermejo y Pablo

Vergós, como para dejar el puesto á una nueva escuela, á una escuela fin de siglo, nos encontramos con una serie de maestros de quienes hemos de repetir aquello de que si sabemos algo de lo que pintaron, desconocemos cómo lo pintaron.

De tales maestros sólo de uno que capitula con el convento de la Merced de Barcelona, en 3 de abril de 1503, doy el documento, porque habiéndose desecho el altar gótico de dicho convento en la segunda mitad del siglo XVIII, no me puedo convencer de que sus tablas se echaran al fuego, ni sus imágenes, obras de los tallistas flamencos, sufrieran igual suerte. Por esto, para que se sepa lo que pintó Antonio Marqués, á quien no hago ciertamente el honor de ser el continuador de nuestra escuela de los Cuatrocentistas en el siglo XVI, porque no conozco su obra, pero á quien he de considerar forzosamente como artista de categoría cuando pintaba para la Merced, por si se pudiera encontrar en alguna iglesia secundaria de la diócesis barcelonesa ó en otro convento de su orden, digo que, según su contrata *(Documento XXXIX)*, se comprometió á pintar en el guardapolvo seis imágenes en cada lado, grandes y bien proporcionadas, vestidas de oro fino y de finos colores, *«ab paviments e campers dor fi, embotits e pichats, e fresadures per les robes embotides e daurades dor fi»*. Esta condición hubo de seguro de imponerse á Pablo Vergós á propósito de las imágenes del guardapolvo de Granollers, ó sea para la pintura de *los Profetas;* y repetimos la observación porque, cuando ya el grande artista hacía ocho años que había muerto, todavía se imponían á los pintores condiciones que á él se le han reprochado como propias de su estilo. No sabemos cuáles eran esas seis imágenes que habían de pintarse en el guardapolvo; y para el cuerpo del retablo sólo consta que habían de figurarse los *siete gozos de la Virgen María,* y en el bancal había de poner dos tablas con asuntos de San Juan Bautista, y otras dos con asuntos de San Juan Evangelista. Sólo creemos que para el bancal se cita particularmente la *Resurrección de Jesucristo,* tabla que dió como prueba de su pericia y piedra de toque del resto de su trabajo, pues se capitula que, de no pintarse las demás como la dicha, le serán devueltas.

Parece ser el año de la firma del contrato de Marqués con el

maestro general de la Merced, el año del fallecimiento de Jaime Vergós II y de su hijo Rafael, sobreviviéndoles todavía Gabriel Alemany, de quien la última noticia que tenemos es la ya conocida de 1509, fecha de aquel recurso en que reclama se le conserven las prerrogativas ó, mejor, los gages de su cargo de pintor municipal «de les coses tocants a festes, sepultures reals, alimares, armades, entrades de reys ab carro triumfal, etc.», que le había sido conferido en 3 de enero del año 1450.

No es este el primer Alemany conocido en nuestra historia artística: Puiggarí nos dió á conocer para 1389 un Alemany entre los artífices de la Catedral de Barcelona. Un Tomás Alemany nos citó igualmente para 1449, y de éste dijo constar, por los documentos de referencia, que fué padre del dicho Gabriel Alemany, y por los mismos se puede comprender que si éste entró en el servicio pictórico municipal de Barcelona fué á causa del fallecimiento de su padre, ocurrido en 29 de diciembre de 1451, pues para en adelante se le confía «la custodia y conservación de los entremeses de la ciudad» [1].

No me ha sido posible conceder ni á Tomás ni á Gabriel Alemany la consideración de maestros retableros, porque no he logrado averiguar que lo fueran, ni les he visto nunca empeñados en ninguna obra artística. ¿Quiere esto decir que en definitiva se les tenga que borrar de la lista de nuestros Cuatrocentistas? Creo que no: creo que su empleo municipal les distingue, les da cierta categoría; pero el silencio que reina aun hoy alrededor de su obra no me autorizaba ni aun para indicarles como posibles autores de obras secundarias no traídas á colación en este libro. Todo lo que yo he logrado averiguar de Gabriel Alemany es que en 23 de mayo de 1478 firmó capítulos matrimoniales con Juana, hija de un pintor difunto llamado Tomás,—¿Tomás Alemany? ¿Serían, entonces, primos?, — la cual vivía á la sazón con la viuda de otro pintor llamado Bernardo Peris; pero éste sería segundo matrimonio, pues le vemos en 24 de abril de 1477, junto con su hija Isabel, cancelar una deuda [2].

---

1) Puiggarí: *Artistas inéditos*, etc., pág. 291.

2) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Galcerán Balaguer*, núm. 15. Dicho día. *Manual de Pedro Clariana*. Dicho día.

Puedo aumentar la lista de los Alemanys con un maestro de casas de este nombre para el año 1482[1], y con un pintor, Pedro Alemany, que hubo de tener su celebridad, como nos lo prueba el encontrarle casi siempre unido con Rafael Vergós, anteponiéndose en las contratas algunas veces su nombre al de éste, lo que no sé si indica precedencia por edad ó por categoría artística.

Aparece esta asociación de Pedro Alemany y Rafael Vergós, á mi conocimiento, en ocasión de firmar, en 31 de enero del año 1492, los capítulos para pintar el retablo ó un retablo para la Capella Rodona de la Virgen María de la ciudad de Vich *(Documento XXVII).* No es el retablo ahora contratado por el cerrajero Antonio Robi y el perayre Pedro Sala en 7 de febrero de 1491, el mismo que se contrató con Fernando Camargo *(Documento XXIV),* de quien consta que cobró un pactado anticipo para su obra.

Lo cierto es que Robi y Sala son quienes en 31 de enero de 1492 firman nueva capitulación para la pintura de un retablo para la Capella Rodona con Pedro Alemany y Rafael Vergós, y en los capítulos firmados con éstos aparece una cláusula tan rara que da motivos á creer que Camargo tuvo cuestiones graves sobre la recepción de su obra. La citada cláusula dice: «Item: Els dits Anthoni Robi e Pere Sala prometen donar e paguar als dits pintors, en continent hauran acabada la primera taula de la Verge Maria del Roser, segons mes o menys els han haver de tot lo dit retaule, *encare que no fossen contents de llur pintura*»[2]. Si el tema pictórico fuera el mismo para los retablos de Camargo y de Pedro Alemany y Rafael Vergós, claro está que habría lugar á duda; pero desde el momento que la tabla principal era para Camargo una *Piedad* y para P. Alemany y R. Vergós una *Virgen del Rosal,* es de toda evidencia que se trata de dos retablos diferentes, y no se crea que la diferencia esté sólo en la tabla central, pues con la *Virgen del Rosal* habían de acompañarse *la Epifanía, la Salutación angélica,* la *Ascensión de Nuestra Señora* y el consabido *Crucifijo,* acompañado de *San Juan* y *las dos Marías.* Mas aun en

---

1) Idem: *Manual de Pedro Pascual,* escritura de 12 de enero de 1482.

2) *Documento XXVII,* pág. XL.

el guardapolvo habían de pintar *aquelles imatges de profetes* y otros santos de los cuales se les daría nota. Resulta, pues, que la dicha cláusula sólo puede interpretarse como una garantía que tomaron Pedro Alemany y Rafael Vergós contra las exigencias ó pretensiones de los dichos administradores de la Capella Rodona.

Motivada ó no la condición pactada por lo que pudiera ocurrir con Camargo, cuando unos artistas pactan que su obra queda fuera de toda discusión, que se recibirá tal como salga de sus manos, que se reputará buena, pues para ellos lo es, indudablemente una tal condición, una tal exigencia, indica que dichos artistas estaban ó se reputaban estar fuera de toda contestación crítica, y esto cuando aún viven en Barcelona Bartolomé Bermejo y Pablo Vergós. Que éstos se hubiesen puesto fuera de discusión se comprendería; pero Rafael Vergós no tenía su cartel. Y ¿qué diremos de ese Pedro Alemany, que al presentarse ya se señala indiscutible? Notemos todavía que en la contrata precede el nombre de P. Alemany al de Rafael Vergós, caso que se repite para éste y para otro pintor. Y aun cuando en otra contrata que ya veremos, como las que acabamos de recordar, Rafael Vergós es quien va delante, es lo cierto que Pedro Alemany no podía ocupar dicho puesto como no fuera por su mayor edad, mayor importancia artística, ó por ser á él en primer término á quien se encargaran las obras, adjuntándose como compañeros ó auxiliares ora á Rafael Vergós, ora á «mestre Francesch». Si descuento el primer caso, Alemany me resultaría colocado delante de Rafael Vergós en su arte, y, dentro de este supuesto, yo no sé si vengo ó no obligado á reconocer la posibilidad de la mano de Pedro Alemany en los retablos de *Santa Tecla* y *San Sebastián* y de *la Visitación,* de la Catedral de Barcelona. Otras pinturas de categoría y de maestro desconocido no conozco fuera de las citadas. He llamado la atención sobre ellas, indicando lo que pudiera acercarlas ó distanciarlas de Bermejo. Ahora, al encontrarme delante de una personalidad artística anónima para mí, no creo que fuera crítico dejar de atribuirle los dichos retablos, que la crítica no es negación ni afirmación sistemática, sino en todos momentos discusión. Por esto no he vacilado en llevar á discusión atribuciones tanto más ó menos discutibles de las que me

decido ahora hacer, dando á Pedro Alemany los *retablos de Santa Tecla* y *San Sebastián,* y ya veremos si todavía puedo adelantar algo respecto de éste y el de *la Visitación.*

Debo la segunda noticia que tengo de P. Alemany, como asimismo la primera, á la buena amistad de Mosén Gudiol y Cunill. El extracto del documento que me envió dice así: «Mestre Francesc, ab en Pere Alemany, abdós pintors *retrotabulorum altaris cives Barchinone,* pintaren el retaule de l'Almoyna del pa beneyt en l'iglesia de la Rodona, a 15 d'Agost de 1493. Cobraren 20 lliures. A 31 de Març de 1495 cobraren 37 lliures 4 sous per l'obra feta de dit retaule *dempto frede sive lo bancal o frontal.* Se veu que's donaven per completament satisfets»[1].

Quien fuera ese maestro Francesch, no he podido averiguarlo, ni tampoco ha podido decírmelo el meritísimo conservador del Museo de Vich. Yo no sé si sería de ver en él un maestro local llamando en su auxilio á Alemany, ya acreditado por su anterior trabajo en la Rodona.

Pedro Alemany y Rafael Vergós aparecen ahora de nuevo unidos para pintar, en 11 de febrero de 1497, el retablo de la iglesia parroquial de Teyá *(Documento XXXIII).* Para esta obra Alemany y Vergós no se declaran indiscutibles: por lo contrario, aceptan por adelantado, caso de haber discusión, un arbitraje, que habrían de dar dos representantes de cada parte[2].

Esto es lo que nos ha llevado á indicar la posibilidad de cuestiones entre Camargo y los administradores de la Capella Rodona de Vich, contra las cuales quisieron prevenirse P. Alemany y R. Vergós.

Tuvieron nuestros artistas que pintar en los cinco cuadros del bancal, en el del centro *el Eccehomo, «La Pietat* ab les armes de Jesuchrist en lo camper datzur, e les armes, dor tuat. E lo moniment jaspiat de carmini». A la derecha, *San Gerónimo,* de medio cuerpo, como cardenal, y con medio león, y la capa del santo

---

1) Vich, Curia Fumada: *Manual de Pere Joan Franch.* Dicho día. Junto con esta noticia, comunicada durante la impresión de este tomo, me envió otra el Sr. Gudiol y Cunill, la de un pintor zaragozano llamado Joan Durros, que como hostalero estaba establecido en Vich en 1453. Idem ídem: *Manual de Jaime Valls,* núm. 3, fol. 246.

2) *Documento XXXIII,* pág. XLIX.

había de ser «de carmini ab la labradura datzur. E lo camper dor fi». Al otro lado, *San Agustín*, también de medio cuerpo, con capa de brocado y campo de oro fino. Idem para la imagen de *San Lupo*, del extremo derecho, y en el extremo izquierdo debían pintar *Santa Bárbara*.



PEDRO ALEMANY: SAN SEBASTIÁN Y SAN ROQUE

Retablo de Santa Tecla y San Sebastián, Catedral de Barcelona

En el cuerpo del retablo se pintó á *San Sebastián asaetándole*, y debajo de éste á *San Roque como peregrino*. Y aquí he de reproducir, por la coincidencia, la tabla del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián*, en que se repiten por su orden dicho los asuntos citados. ¿Qué es de ver en esa coincidencia? ¿Una casualidad? Y ¿lo casual no podría ser ese retablo de la Catedral, hasta aquí sólo adjudicado á Pedro Alemany por la significación artística con que aparece á nuestro estudio? Es muy de sentir que así como se pacta que en la tabla que también pintaron de la *Natividad de Nuestra*

Señora está la divina familia con los «pastors, ab semblant gent qui són en lo *retaule de Sant March* de la Seu de Barcinona», no se hiciera igual referencia para las *tablas de San Sebastián y San Roque;* pues, de hacerse, se podría discutir si como para la tabla de la *Adoración de los Pastores* ó *Natividad* se pedían las mismas figuras en número, de igual suerte se pedía algo de lo representado en las *tablas de San Sebastián y San Roque* del *retablo de Santa Tecla y San Sebastián.* El silencio nos autoriza, por consiguiente, á ver en este retablo á Pedro Alemany.

Pintóse también en la punta del retablo de Teyá la *Coronación de Nuestra Señora.*

Ahora es para la pintura del retablo de la parroquial de Calella cuando aparece el nombre de Rafael Vergós delante de Pedro Alemany.

Firmóse el contrato en 15 de febrero de 1498 *(Documento XXXIV),* y lo que pintaron los dichos fué en la tabla central á *San Miguel armado de punta en blanco,* y en la punta de ésta *el Crucificado en medio de la Virgen y de San Juan.* En las tablas de los lados se pintaron cuatro episodios del Arcángel, que no se especifican. También se callan los asuntos del bancal, salvo para la tabla central, que constantemente ocupa el *Eccehomo* ó *Piedad.* No se descuida de capitular que «los campers del dit retaule e les diademes e fressadures» serán «embotides e daurades» [1].

Desaparece, á partir del contrato de 1498, para mí, Pedro Alemany. Rafael Vergós, como es dicho, suena vivo y liquidando con su padre el *retablo de Granollers* en 4 de marzo de 1500. El no encontrarle como sucesor de su padre en el oficio de pintor municipal me obligó á creer que fallecería entre 1500-1503, pues en dicho cargo, y en este año, sucede á su padre Jaime Vergós II, de quien tampoco no sé más á partir de 5 de agosto de 1503, su hermanastro Clemente Domenech; y como en 1509 es Crehensa quien ocupa su puesto, y es con éste con quien disputa Gabriel Alemany, que debía ya morirse de viejo, aun cuando le encuentro cobrando en 6 de octubre de dicho año 1509 la pintura de una tienda de campaña y unos escudos para el mercader Juan

1) *Documento XXXIV,* pág. 4.



PEDRO ALEMANY: SANTA TECLA Y SAN SEBASTIÁN
RETABLO DE SANTA TECLA Y SAN SEBASTIÁN
Claustro de la Catedral de Barcelona



PEDRO ALEMANY: JESÚS DISPUTANDO CON LOS DOCTORES
RETABLO DE SANTA TECLA Y SAN SEBASTIÁN
Claustro de la Catedral de Barcelona

Steve[1], podemos concluir de todo lo dicho que los maestros del siglo XV, los que dieron nombre á nuestra escuela, habían desaparecido todos en 1510.

Continuadores suyos en el siglo XVI fuéronlo los ya citados Domenech, Guardia, Marqués y Crehensa, y quién sabe si no es uno de éstos el autor de las tablas de *San Eloy* del gremio de Plateros conservadas hoy en nuestro Museo Provincial de Bellas Artes, de las cuales me consta que se estaban pintando en 1524. Este y el ciudadano de Barcelona Pedro Núñez, llamado *el Portugués,* autor conocido de los retablos de Vilassar de Dalt y de Capella, éste pintado en 1527, son los continuadores de nuestros Cuatrocentistas, á quienes durante tantos siglos ha tenido en olvido el pueblo catalán.

La filiación del autor de las tablas de *San Eloy* y de Pedro Núñez bastaría sólo á demostrarla el carácter aun cuatrocentista de sus obras. Bermejo y Pablo Vergós no se emanciparon por completo de las tradiciones de su siglo, y, si fueron más góticos de lo que lo fueron italianos, flamencos y alemanes, cúlpese de esto al espíritu eminentemente tradicionalista del antiguo pueblo catalán que aun perdura.

Dar á conocer al mundo nuestros Cuatrocentistas podrá reputarse una empresa patriótica; pero el verdadero patriotismo consistiría en dar á conocer nuestros pintores del Renacimiento. No basta á la gloria de la nación catalana poder decir y sostener que fué la escuela catalana la única y grande escuela pictórica de la península hispánica en el siglo XV: de esta escuela se conocía á Luis Dalmau y bastaba este nombre y su cuadro para poder decir que no se había producido pintura superior á la suya por cuatrocentista alguno peninsular. Es cuando con el siglo XVI aparecen las escuelas valenciana, sevillana y castellana, que tan gran renombre habían de alcanzar, cuando parece que en Cataluña se cierran los talleres de nuestros pintores. No es cierto: yo no he de decir que en Cataluña se conservó en el siglo XVI la hegemonía pictórica peninsular del siglo XV. Alejo Fernández,

---

1) Archivo de Protocolos de Barcelona: *Manual de Luis Carlos Mir*, número 8 Dicho día.

Juan de Juanes y Gallegos fueron grandes maestros; pero el autor de las *tablas de San Eloy de los Plateros,* el autor del *retablo de Capella,* el autor de *las mamparas del órgano de Tarragona,* fueron también grandes maestros. Yo no he de cesar en el descubrimiento del nombre del autor de las *tablas de San Eloy;* y cuando á su lado me es posible colocar á Pedro Núñez y Pedro Serafí, más conocido por sus poesías, por ser el representante de la poesía catalana en el siglo XVI, que no por sus obras pictóricas, de las que nadie se había ocupado hasta hacerlo yo[1], entonces podré decir, si otros no se me adelantan ó han adelantado, que todavía en el siglo XVI ocupaba Cataluña en las Bellas Artes un puesto digno del que con tanta gloria había ocupado en el siglo XV, y con esto acabará la canción de que en el siglo del Renacimiento abandonó Cataluña el estudio de lo bello, y no se nos presentará como los Beocios de la nueva España. Dígase si no exige el patriotismo catalán la divulgación de nuestros pintores del Renacimiento; pero conste que si de mí puede esperarse que no descuide su estudio, no se debe confiar que sea obra mía su sistemática divulgación, que, aun contra mis deseos y esperanzas, puede sonar, porque ya el tiempo es llegado, la hora de la partida. Si así sucediera, yo no quiero creer que se olvide lo que haya hecho para vindicar el renombre artístico de la nación catalana.

---

1) Sanpere y Miquel: *Pedro el Greco (Pere Serafí),* en el *Boletin de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona, 1901), tomo I, pág. 157 y sigs., con dos fototipias.

APÉNDICE

ADICIONES Y RECTIFICACIONES

FUENTES

Durante la impresión de este libro se han enriquecido las Fuentes del estudio de la pintura en la Corona de Aragón de una manera considerable y trascendente, gracias á una importante contribución de D. E. Aguiló publicada en el *Bolletí de la Societat Arqueològica luliana* (Palma, 1905): se trata de unas *Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV y XV*, destinada no sólo á darnos á conocer los artistas mallorquines y sus obras, sí que también los de Cataluña y Valencia que pasaron á trabajar en las más bellas islas del mar Mediterráneo. Lo que no comprendemos es cómo ha podido transcurrir ya tanto tiempo sin haberse hecho aplicación alguna de los documentos dados al público con rara generosidad por el Sr. Aguiló. ¿Es que no se han conservado en la isla de Mallorca obras de los pintores de dichos siglos? ¿Es que, por desgracia, las obras á que se refieren los documentos publicados han desaparecido todas, sin dejar el menor rastro?

Para mí los documentos publicados por el Sr. Aguiló tienen gran precio. A contar ya del VII de la colección, primero de los relativos al siglo XV, encuentro un testimonio auténtico de un hecho que desde los días de Luis Borrassá á los últimos de Pablo Vergós, ó sea del principio al fin del siglo XV, se me presenta de toda evidencia sin posibilidad de justificación más que para el retablo de Granollers, hecha excepción de aquellos otros

que ya constan contratados por dos pintores, como los que pintaron Pedro Alemany y Rafael Vergós, Berenguer Gurrea y Juan del Pont. Cierto que estos casos legitiman lo que la crítica pone de toda evidencia, pero no siempre ésta se hace de tal suerte que no quede resquicio para pasar la duda. Cónstanos para Granollers que Jaime Vergós II y Rafael Vergós acaban la obra que por fallecimiento de Pablo dejó éste sin concluir; pero no se encuentra en mis documentos la sustitución de un pintor por otro, y este caso aparece en el de número VII de los publicados por el Sr. Aguiló. Francisco Comes, pintor, contrata en 27 de marzo de 1415, con el pintor Nicolás Marsoll, para la pintura de un retablo dedicado á San Antonio de Viana, que el primero le abandona por sus ocupaciones después de haber pintado una de sus tres tablas; de modo que Marsoll tuvo que pintar otras dos tablas, la punta y el bancal[1].

Supóngase conocido el retablo en cuestión y desconocido el documento, y dígase lo que se podría objetar al que denunciara las dos manos, como éstas no fueran incontestables. Este caso, que ocurre en 1415, en los mismos días en que Luis Borrassá pinta el retablo de Santa Clara de Vich, ha de servirnos no para justificar la presencia de dos manos en varias de las obras de Borrassá que hemos denunciado en las páginas 142, 148, 154, 166, 167 y 168 del primer tomo, porque esas segundas manos hemos conseguido, al fin, conocerlas documentalmente, sino para dejar fuera de toda duda la intervención de dos ó más manos en una obra, caso corriente, ya que no general, para el siglo XV.

Publico en *Documentos,* número XL, el X de los dados á conocer por el Sr. Aguiló, por cuanto éste entra de llano en mi trabajo, como luego veremos.

Creo innecesario hacer constar aquí el incremento que ha tenido mi lista de pintores catalanes, ya que ésta sólo la presenté con el objeto de que de una vez se acabara con lo de no haber tenido pintores Cataluña en el siglo XV, aventajándonos Valencia. Hoy mismo la lista del Barón de Alcahali puede ser grandemente aumentada. Pero lo que creo indispensable añadir aquí

1) «... duas restantes tabulas, cum punta et bancali.....» *Loc. cit.,* VII, 9.

la justificación de aquellos pintores que he dejado de mencionar en su lugar, figurando en mi lista con arreglo á los documentos que me los han dado á conocer, no fuera que la malevolencia creyera que los había inventado.

Digo, pues, que Albanell suena casado ya en 11 de marzo de 1504 con Beatriz, en protocolo de Triter; Asemort figura en los *Libros de actas y cuentas del gremio de Freneros* de los años 1490, 96, 1503, 12, 20 y 25; Bo había ya fallecido en 11 de septiembre de 1503, como es de ver en el Manual 10 de Pedro Pascual; Collansans aparece también en el *Gran libro de cuentas de los Freneros* para el año 1512; Jaime Alberto Desplá, como se puede ver en Puiggarí (280), vendió un *esclavo* suyo en 1408, y esto deberá recordarse al encontrarnos con Lucas ó Lluch el *esclavo* de Luis Borrassá, hecho un maestro de la pintura catalana. Jaime Ferrer pintaba paveses en 6 de julio de 1436, constándonos por escritura de Fangar, Manual núm. 1. Font sólo lo conocemos por el *Gran libro de cuentas de los Freneros* del año citado de 1524. Guaran pintaba en Perpinyá en 19 de diciembre de 1505, como es de ver en Palomeres, Manual núm. 1. De Gabriel Jener nos consta su primera fecha para 30 de diciembre de 1463. Luego le vemos pintando blasones en 17 de julio de 1471, y en 1478 hizo instancia para ingresar en el gremio de Freneros. Admitido ya figura en sesión de 1.° de agosto de 1482. Por último, dimos con él en 24 de octubre de 1489. Pero de ninguno de estos documentos se desprende su personalidad artística [1].

Johan Antonio se cita en escritura privada del Manual de Triter, núm. 6. Martí, Bernardo, aparece como colaborador de Tarrinus ó Thierry de Metz, pintando vidrieras en 1464-70, en el Manual de Ginebret Dalmau, núm. 1. Juan Martorell presentóseme en una sesión de los Freneros del dicho año 1496, *Libro de actas*. Por esto no me ha sido posible filiarlo con los Martorells, Benito; y Bernardo Matalí, Francisco, conocido por Puiggarí. Montoliu, Luis, pintaba en Tortosa en 1494, según nota comunicada por el Sr. Hurtebise; Mulet pintaba en Vich en el

1) *Manuales de Esteban Mir y Malet; Libro de Actas de Freneros* de los años 1478, 79 y 80; *Juan Antonio*, núm. 8.

año 1441, según escritura del mismo de 31 de agosto en Manual de Pi, núm. 2; Oliver, Pedro, en Puiggarí; Juan Oliver, si es el mismo que Oliver *el Mallorquí,* lo tenemos conocido desde 1453 á 1477, y en escritura de este año, de 20 de septiembre, en poder de Tarrassa, consta ya difunto; su esposa se llamaba Eufrasina, y tuvo dos hijas, Leonor y Elisabeth. En el mismo notario, escrituras privadas de 2 de agosto de 1465 y 14 de mayo de 1467; en Soley, escritura de 3 de marzo de 1469; Olzina, Ortoneda y Pagés, en Puiggarí; Perellada lo encontré en escritura de 9 de diciembre de 1411, en poder de Belmunt, Manual núm. 5; Pinalt, en otra de 23 de junio de 1492, del Manual 6 de Triter; y Palou en otra de 2 de enero de 1517 del notario Anglés; en todas sin especificar nada interesante. No se encuentra en mi lista de pintores Guillermo Félix, *Phelicis,* hijo de Berenguer y de su esposa Bernarda, ya difunta en la escritura en poder de Belmunt, de 8 de octubre de 1409, y esposo de Constancia Jordi. Era de la villa *Duyteel,* de la diócesis de Gerona. Pou en Puiggarí, como Pheliu Luis Ribes, le veo en escritura de 20 de septiembre de 1515, en poder de Denis, y Rich en el *Gran libro de cuentas de los Freneros* para el año 1517. Romeu, en el Manual de Pi, núm. 10, para 16 de agosto de 1437. Nicolás Sans era hijo de Domingo y de Celestina. No consta que su padre fuera pintor, en cuyo caso sería ciertamente de ver un hijo de Domingo Sans el leridano. Cónstame que vivía en 21 de abril de 1506 y en 20 de septiembre de 1515, escrituras respectivamente de los Manuales de Palomeres y Denins. En otro del notario Pi encontré á Trico en escritura de 7 de marzo de 1431, y Terre ha comparecido en Manuales de L. C. Mir, para 12 de abril de 1510 y 28 de abril de 1522. Travé dejó su nombre para 1512 en el *Gran libro de cuentas de los Freneros.* Talarn, en Puiggarí (85), para 6 de febrero de 1449, pintor de vidrieras, quien trabajaba en dicho año con Thierry *Demes,* que no es otro evidentemente que el *Tarrinus de Mes* citado más arriba, de quien me consta, además, que era alemán, que su esposa se llamaba Catalina, y que aun vivía en 28 de agosto de 1470, pero había ya fallecido en 27 de febrero de 1491. Es de sentir que de este maestro de vidrieras, que vivió y trabajó entre nosotros de 1449 á 1471, no conozcamos obra alguna para poder

sacar en claro si era un industrial ó un pintor. Gregorio y Jaime Valmanya aparecen en el gremio de Freneros, y en su *Gran libro de cuentas,* para los años respectivamente de 1513 y 1515. Vallpera suena en el Manual de Pi, núm. 11, para el 30 de enero de 1413, constando habitante en Tortosa. Otro pintor castellano que debe agregarse al capítulo IX del tomo II es Alfonso de Valladolid, hijo de Juan y de María Alvarez. Cónstame su presencia en escritura de Juan Antonio, Manual núm. 9, fecha 19 de marzo de 1491. En el Manual de Busquets, núm. 3, tenemos sus capítulos matrimoniales para el 6 de mayo de 1505; su esposa Margarita Abella; Pedro Vallebriga en Puiggarí (82), para los años 1404 á 1406, y otro Pedro Vallebriga para fines de siglo, pero sin especificar, cita igualmente Puiggarí en la página 89. Bonanat Vidal surge en Manual de Roig, núm. 3, para 2 de mayo de 1421, y Juan Vidal en los de Bellmunt, núm. 5, para 27 de noviembre de 1406, y Pi en 14 de mayo de 1408. Vicens aparece ya difunto en 11 de mayo de 1502 en el Manual de Lunes; era natural de Gerona, y su esposa se llamaba Juana. Para el capítulo IX del tomo II, ó sea el de *los castellanos en la escuela catalana,* Pedro Ximeno, que aparece en el *Libro de Actas* de 1490 y en el *Gran libro de cuentas de los Freneros* para 1510 y 1524.

LUIS BORRASSÁ

Tiene este pintor tan grande importancia en nuestra escuela; le corresponde tan de lleno y de derecho el glorioso título de fundador de la escuela catalana de los Cuatrocentistas; es tanto lo que hemos logrado saber de esa gran figura, hasta hoy apenas conocida de nombre, que no hemos perdonado medio para poder suplir lo que aun nos falta saber de su vida y de sus obras.

Molestando un día y otro á amigos y conocidos, á quienes debo público testimonio de gratitud por su cortesía y concurso, he conseguido para Luis Borrassá datos inapreciables. Débolos al patriótico concurso que me han prestado el Dr. Fraginals y el presbítero de Cervera D. Ramón Pinós, á quien igualmente se debe

la conservación de los restos del antiguo Archivo de Protocolos de dicha ciudad.

Grande excursionista el Dr. Fraginals, no hace excursión sin traerse buen acopio de datos con que enriquecer los fondos del muy benemérito «Centre Excursionista de Catalunya». De su gran fondo sacó para mí una fotografía tomada al pasar, hace ya años, del retablo del castillo de Santa Coloma de Queralt. Hoy ese retablo no se encuentra en su sitio. Vendido el castillo solariego por sus titulares, se llevó el retablo á Madrid, en donde no pude verlo en diciembre de 1905, cuando pasé allí para estudiarlo, por encontrarse en Niza sus poseedores, como me dijo el señor Marqués de Portago, que me honró haciendo todas las diligencias necesarias para que no resultara infructuoso mi viaje.



LUIS BORRASSÁ
ESCENAS DEL MARTIRIO DE SAN JUAN EVANGELISTA
Retablo de Santa Coloma de Queralt

Recogido el retablo de los Santos Juanes Bautista y Evangelista de Santa Coloma de Queralt por el Dr. Fraginals, como dato, no como reproducción de tan interesante obra, lo ofrezco, porque, á mi entender, nos revela al Luis Borrassá del siglo XIV por mí buscado inútilmente con todo mi empeño. No es sólo en las tablas laterales del retablo en cuestión en donde Borrassá se da á conocer, abriendo en el fondo dorado aquel segmento destinado á presentarnos el cielo azul, ventana destinada á dar paso á la intervención divina en favor de los mártires de la fe cristiana, sino en la misma tabla central, en donde pintó los dos Santos Juanes, grandes figuras cuyo parecido con otras ya conocidas de

nosotros sirven admirablemente para la filiación de la obra.

La época del retablo creo que se puede fijar para la última década del siglo XV, y se podría ver en los personajes arrodillados á los pies de los dos Juanes á Pedro VI de Queralt, á su madre Constanza y á su esposa Clemencia. Pedro VI heredó el señorío de Queralt, de su padre, en 1491. Nada sé que pueda explicar la devoción del Conde á los dos Santos Juanes, cuando precisamente el nombre de familia preferido era el de Pedro. Mi buen amigo el presbítero D. Juan Segura y Vallés, autor de una muy interesante y documentada *Historia de la villa de Santa Coloma de Queralt* (Barcelona, 1879), no ha podido darme ni del retablo ni de los orantes noticia alguna.



LUIS BORRASSÁ
ESCENAS DEL MARTIRIO DE SAN JUAN BAUTISTA
Retablo de Santa Coloma de Queralt

Visto el retablo en las proyecciones que del mismo hice en el «Centre Excursionista», las figuras de la tabla central, dentro de su tiempo, de gran corrección en su dibujo, nos revelan el buen dibujante que fué Luis Borrassá. Nada valen en contra de lo dicho los deformes pies del San Juan Bautista por lo largos. He dicho, á propósito del San Juan Bautista del retablo del Museo de Artes decorativas de París, que, por lo mismo que tal desdibujo sólo se nos presenta en dichas extremidades, debía reputarse como una exigencia de la moda del tiempo, como un resultado de la moda de los zapatos de larguísima punta. A los que esto les parecía encantador, les había de parecer horriblemente feo la forma natural, corta y apiñada del pie humano.

Que todavía estamos en pleno dominio de la composición

desligada propia de los siglos anteriores y vigente entre nosotros en el XIV, lo dice este retablo, y en particular las escenas del martirio de San Juan Bautista, que no dejarán de compararse con otras de retablos de este titular de Luis Borrassá y de su escuela: aludimos á los de París y Barcelona.

Si el retablo de Santa Coloma de Queralt es de Luis Borrassá y de la época dicha, la cual corresponde á los primeros años de la viudez de Borrassá, y lo colocamos en su lugar, y á su lado el bancal del Museo de Solsona, notaremos el esfuerzo de Borrassá para producir en sus grandes figuras el efecto del natural. Siendo incuestionable que en los cuadros de composición el modelo no existía en aquellos tiempos, las fórmulas rutinarias de la figura humana de siglos aceptada se conservan; pero en las grandes figuras, cuando el natural humano se presenta como retrato, el artista, aun sin que se plantara delante de su tabla, que yo creo que se plantaría, procuraba construir sus figuras con vistas al modelo y no á las formas tradicionales. Es por esto que las cabezas esféricas de Solsona no las vemos tan pronunciadas en Santa Coloma, ni en los dos Juanes ni en los orantes.

De otra índole es la contribución que al estudio de Borrassá ha pagado el presbítero Pinós. Escribióme el día 6 de noviembre del año 1905, contestando á unas preguntas que le había hecho: «Entre los volúmenes desaparecidos del notario *Pere de Solanelles* se cuentan, desgraciadamente, los de los años 1417 y 1419. Unicamente en el *Llibre Major* de esta Reverenda Comunidad se lee, tratando de la entonces importantísima cofradía de San Nicolás, lo siguiente:

»Item se posa a recort com lo any 1419, essent Priors de la Cofraria los venerables Mossèn Nicolau de Cornellana y Mossèn Bernat Lop, preberes, se posà en dita capella lo retaule de San Nicolau, *lo cual se feu en Barcelona per mestre Lluís Borraçà y Luch, sclau de dit Borraçà,* pintors, per preu de IIII millia y XI sous, ço es, per CC lliures 11 sous; apar per acte e apocha feu dit pintor de rebuda de 40 lliures en poder de Pere de Solanelles, notari, a 11 de Janer any predit.

»Item costà lo cotó que ere vengut stibat lo retaule y pelleres y trenelles, X lliures.



LUIS BORRASSÁ: SAN PABLO EVANGELISTA Y SAN PABLO BAUTISTA
RETABLO DE SANTA COLOMA DE QUERALT

»Item costà de port dit retaule, que vingué ab nou càrregues, VI lliures VI sous.

»Item dit any posaren les cortines del retaule. Costaren de pintar y tela, fenles fer a dit pintor Borraçà en Pere de Roqueta, mercader, y pagaren los Priors, XIV lliures y XV sous, y costà lo posar lo dit retaule y cortines més de X lliures.»

Este altar de San Nicolás ha desaparecido. Por su fecha se coloca entre el retablo de San Cugat del Vallés (1416) y el de San Llorens dels Morunys (1419). Se le puede, pues, fijar en 1418. Juzgando de lo que sería el retablo por su precio, no podemos decir que se haya perdido una grande obra de Borrassá, ya que por el retablo de Santa Clara de Vich se le pagaron 1.500 libras; pero como un grande maestro se deja ver siempre en todas sus obras, es de lamentar que no se haya salvado tabla alguna del retablo de Cervera.

ESCUELA DE BORRASSÁ

LLUCH BORRASSÁ, L'ESCLAU

Pero la grande, trascendental noticia que me comunicó el Sr. Pinós fué la de que el retablo de San Nicolás de Cervera lo habían pintado Luis Borrassá y Lucas, su esclavo. Esto consta para 1419, cuando la última noticia que tengo de Luis alcanza á 1424. Es decir, que en sus días el nombre del esclavo de Borrassá figuraba al lado en las cuentas de su amo, esto es, se consignaba el nombre del hombre servil al lado del hombre libre. Lo que esto significa no se esconde á cuantos conocen lo que era el estado servil en los siglos medios, y lo que había de ser y era en Cataluña, país de esclavos y de remensas.

Borrassá no había, seguramente, en 1419, emancipado á su esclavo Lucas, pero éste formaba su peculio trabajando en el mismo taller de su amo y de su mismo arte. La emancipación no había de estar lejos. Desgraciadamente no conocemos su fecha. Tal vez Lucas no recobró su libertad sino con la muerte de su amo.

Cuando podían ser reducidos á esclavitud en la Edad Media

los mismos cristianos, y cuando de esclavos griegos y sardos conocemos multitud en la Cataluña medieval, yo no he de negar que al conocer el esclavo de Borrassá no pensara en un esclavo sardo, en un esclavo que hubiese aprendido la pintura en la escuela de Siena, habiendo su mala fortuna hecho que cayera en manos de un corsario catalán, que lo vendió á Borrassá, y que éste, si como esclavo lo tenía á su lado, y como á tal lo explotaba, no por esto le negaba la consideración que debía al desventurado compañero de profesión.

Revéase cuanto he dicho y dejo aquí arriba recordado de las dos manos que desde muy pronto aparecen en la obra de Borrassá, y se verá que Lucas hubo de pintar para su amo ya desde los primeros años del siglo XV. Pero recuérdese también como hemos ido siguiendo el proceso del desenvolvimiento artístico de Borrassá, para que no se vaya á caer ahora en que fué el esclavo el maestro del amo. El Borrassá de Santa Coloma, de Cardona, de Manresa, de San Cugat, va marchando de progreso en progreso, y, sin negar que no progresara su esclavo, la segunda inferior mano señalada ya en el retablo de Manresa, no alcanza nunca las alturas á que subió Luis Borrassá.

Pero el Sr. Aguiló publica el documento X, — entre los míos el XL, — y por él vengo en conocimiento de que un pintor valenciano, Alcanyís, vende un crédito que tenía contra los jurados de Sóller, al curador del hijo y heredero del pintor Lucas Borrassá, fallecido en Sóller, y esto en 4 de marzo de 1434. Que ese Lucas Borrassá fuera natural de Sóller no consta. Tampoco se dice en el documento cuál era su patria; pero el esclavo de Borrassá del año 1419 se llamaba Lucas, y el pintor que murió en Sóller en 1434, ó algún tiempo antes, Lucas también se llamaba; y por apellidarse Borrassá, nombre incontestablemente catalán, y por ser de rigor que el esclavo, al ser emancipado por su amo, adoptase el nombre de éste, yo he de ver en la concordancia del nombre y del apellido, en el Lucas Borrassá de 1434, el Lucas esclavo de Borrassá del año 1419; y por cuanto Lucas adopta el nombre de su amo, dicho se está que es forzoso creer que no se trata de un hombre reducido á esclavitud por un corsario, sino de un muchacho á tal condición venido por venta,

sin poder decirse hoy ni cómo ni cuándo, y al lado de Borrassá criado y formado para el arte: el amo, pues, fué el maestro de su esclavo y discípulo. Recuérdese, finalmente, lo que decimos más arriba, pág. 219. Desplá vende en 1408 un esclavo suyo; su nombre no consta, su profesión menos. ¡Quién sabe si no vendió también un esclavo pintor formado en su taller!



Luis Borrassá
y Lucas Borrassá «el Esclavo»
La Resurrección
Retablo del Sant Esperit, Basílica de Manresa

¿Emancipóse Lucas así del amo como del maestro? La obra del *Esclavo*, pues sabemos que aun lo era en 1419, debemos buscarla en cuantas obras conocemos de Luis Borrassá, esto es, en Manresa, en Vich, en San Cugat, en San Llorens dels Morunys, para no citar más que las documentadas. Al hablar de la primera de las de esta clase, del retablo del *Sant Esperit,* dije, como puede leerse en la pág. 142 del t. I, que era para mí de toda evidencia el haber pintado un auxiliar, un discípulo, — lo que no dije fué un esclavo, — en dicho retablo al lado del maestro; «sólo así — escribí — se explicaría la desigualdad que casi siempre se echa de ver entre los varios cuadros de un retablo, sino los verdaderos adefesios que con gran frecuencia se presentan en un solo cuadro, acusando manos y procedimientos diferentes. En el *Sant Esperit* de Manresa son de ver los ridículos soldados de la *tabla de la Resurrección,* lo que no puede explicarse sino

diciendo que Borrassá abandonaría la tabla á un discípulo después de pintada la figura de Cristo y la de la Magdalena», esto es, después de cumplir la condición que por la contrata se le impuso de *fer los encarnaments, assí com cares e mans e peus, quis mostren nus, tots de sa mà*. Como los dichos soldados van de punta en blanco, Borrassá entregó dichas figuras á su *Esclavo*.

Dejé en el lugar de la cita de reproducir la dicha *tabla de la Resurrección*, que ahora presento para que se juzgue de lo que decía y de la facilidad de averiguar en la obra de Borrassá la de su *Esclavo;* pero claro está que no siempre el contraste de las dos manos es tan notorio. En el retablo en cuestión no se daría otro ejemplo igual. Hoy creo que el cuadro del bancal del retablo de Manresa representando el sacerdote en el acto de levantar la hostia (tomo I, pág. 140) no es de Luis, sino de Lucas, por faltarle á las figuras la elegancia característica del maestro. Este defecto claro está que lo noté en su tiempo; pero, siéndome desconocido entonces el auxiliar de Borrassá, no podía adelantar distingos fáciles de tachar de alambicados.

Al hablar del gran *retablo de Santa Clara* (tomo I, pág. 150) dije del *Calvario*, ó sea del cuadro de la punta, como entonces se decía, que «era el más flojo en todos sentidos». Omití también su reproducción, que ahora presento por no dudar que las manos del *Esclavo* lo pintaron, que lo dudoso puede darse á la intervención ó corrección del maestro. Véanse en esta tabla los caballos, imposibles para un maestro de la talla de Luis Borrassá. Compárese la Magdalena, con su cabeza cubierta por un velo, con la *Nuestra Señora de la Esperanza* (ídem, pág. 146), que es su modelo, y se verá cómo deben distinguirse en el *retablo de Santa Clara* las dos manos del amo y del *Esclavo*.

Esta figura precisamente de Santa Magdalena es como piedra de toque para descubrir en el bellísimo *retablo de San Cugat* la parte del *Esclavo*. En la página 157 del tomo I pregunto: «¿Es de Borrassá la tabla del Calvario?» Yo no di contestación. Mi silencio no podía implicar mi afirmación, pues nada me impedía hacerla. Dudaba, al parecer; en verdad, no lo creía. Hoy digo que también aquella tabla es del *Esclavo*. Y en la página 154 del mismo tomo decía: «Ya se entiende que al calificar la obra de



Luis Borrassá y Lucas Borrassá «el Esclavo»: Calvario

Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

hermosa por todo lo alto, hemos de descontar igualmente el bancal, en donde lo que haya de Borrassá no es bastante á disimular la impericia de su discípulo».

Reproduzco ahora de ese bancal las imágenes de Jesús, la Virgen, San Juan y Santa Clara. La Virgen de ese bancal es la





Bancal del retablo de San Cugat del Vallés

Santa Magdalena del Calvario de Vich. Luego veremos el Jesús y San Juan. Doy la Santa Clara, no para que se compare con la Santa Clara del retablo de este nombre de Vich (tomo I, página 148), sino para la comparación de un mismo tipo según el amo y el esclavo, el maestro y el discípulo en ese mismo retablo de San Cugat. Véase en el tomo I, página 54, lámina II, la Santa Clara de Borrassá, que se distingue de la del bancal por el dibujo lo mismo que por la modelación.

Recordaré asimismo que, una vez terminado mi estudio de Luis Borrassá, decía, como es de ver en la página 170 del tomo I: «¿Tuvo Borrassá discípulos? ¿Tuvo su estilo imitadores? Nos hacemos esta pregunta delante del *retablo de Badalona,* hoy en el Museo de Bellas Artes de Barcelona. Este retablo, dedicado á San Juan Bautista y á San Esteban, ¿es de Borrassá ó es de un discípulo?» «Obra de Borrassá, no sabemos como explicarlo ni dónde colocarlo», etc. Y concluíamos, del conocimiento para 1433 de un Francisco Borrassá, pintor de Gerona, que éste podía ser el autor del *retablo de Badalona.* No: este retablo es del *Esclavo.*

De la misma manera que éste procuraba, fiel á las enseñanzas de su amo, hacerse con el estilo de Borrassá, cuando éste, dejando su antigua técnica, atento á los progresos de la de sus últimos años, emprende la nueva dirección de la técnica italiana, la del fuerte y contrastado modelado de Masaccio y los Venecianos, y pinta el retablo del Museo de Artes decorativas de París, el *Esclavo* toma también esta dirección y pinta el retablo de Badalona ó del Museo de Bellas Artes de Barcelona. Esto entendemos que

es incontestable, á menos de dar los dos retablos citados al *Esclavo*. No he podido decidirme á esto en vista de lo mucho que aun hay del estilo de Luis Borrassá en el retablo de París; y como éste, en el dicho supuesto, debería venir tras del de Badalona, no se podría, á mi ver, explicar de un modo satisfactorio el empleo de dos técnicas contradictorias. Esta y otras dificultades por el estilo tal vez no lleguen á tener resolución, faltos de cronología para las obras del *Esclavo;* pues ¿no se nos revela éste en otras obras, en obras independientes, es decir, en obras exclusivas de su mano, pintadas durante su condición servil?





Bancal del retablo de San Cugat del Vallés

¿Quién puede resolverse por la negativa cuando conocemos al *Esclavo* pintando con su amo y cuando las leyes le autorizaban para trabajar para su liberación?

Desde el momento que me fué conocida la existencia del *Esclavo,* tan pronto le vi trabajando al lado de su amo, disfrutando de la consideración artística que supone el reconocimiento de su cooperación en la obra de su amo, no dudé ni un momento que tales obras habían de existir. Las busqué. ¿Las encontré? Como no me equivoque, del *Esclavo* ha de ser el gran retablo de San Martín Sarroca.

Véase *la Pentecostés* del discípulo. La composición de ésta es la primitiva del maestro: el mismo segmento de cielo azul, la misma colocación de la paloma, la ordenación del colegio apostólico, todo nos recuerda *la Pentecostés de Cardona*. Las varian-

tes, sin ser idénticas en idea, las tenemos en *las Pentecostés de Manresa, San Llorens* y *Barcelona*. La Virgen no planta como la de Luis Borrassá. Todo lo que hay de personal en esa tabla de San Martín Sarroca se distingue perfectamente; todo lo que hay de la influencia del maestro salta á la vista, no sólo en la composición, sino en los tipos, en las cabezas.



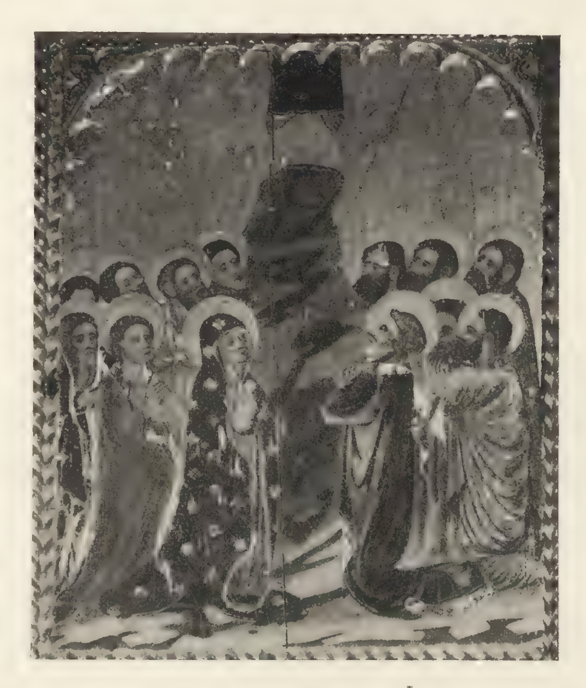
Luis Borrassá: La Ascensión del Señor

Retablo del Sant Esperit, Basílica de Manresa

Tenemos en ese retablo de San Martín Sarroca otro cuadro, *la Ascensión del Señor*, y este asunto lo tenemos también en el retablo de Manresa. Véanse aquí los dos reproducidos para notar los puntos de contacto. Tenemos también en ese retablo una *Resurrección* con unos legionarios no menos inverosímiles para la obra que los de dicha tabla para Manresa. Estimando esta obra como del *Esclavo*, adquirí desde luego el convencimiento de que había sido pintada en el taller del amo, al notar que, al revés de lo que siempre hemos hecho notar, el bancal era superior á las tablas del retablo.

Bien conocidas son ciertamente las imágenes de dicho bancal: proceden directamente del retablo de San Cugat del Vallés, tienen su misma gracia y donosura. ¿Son del pincel de Luis, que quiso emplearse, en obsequio de su discípulo, en la parte á éste reservada en sus trabajos; hermosa distinción, digna de un espíritu

superior, y honrosísima para el que era de ella objeto, como prueba de buena correspondencia, y quien sabe si no para realzar y abrir camino al discípulo, llamado por primera vez á crear una obra independiente? No lo creo: lo que me parece es que en ese bancal Luis Borrassá guió la mano del discípulo, le hizo



LUCAS BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: LA ASCENSIÓN DEL SEÑOR

Retablo de San Martín Sarroca

revenir á su escuela, de la que se había apartado, dejando su gracioso dibujo, tal vez por su amaneramiento, quizás por ir en busca de una más exacta reproducción de lo real y, por consiguiente, de lo individual.

Siendo esas imágenes del bancal de San Martín Sarroca, á mi entender, del *Esclavo,* y debiendo ser luego comparadas con las del bancal de la capilla de San Jorge de la iglesia del Hospital de Vilafranca del Penadés, creo conveniente reproducir aquí

algunas de las imágenes del bancal de Santa Clara del Museo de Vich, para que se conozca la verdadera manera de Luis Borrassá.



LUIS BORRASSÁ: SAN JORGE

Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

El San Jorge de dicho retablo no es otro que el San Miguel del mismo, reproducido en la página 146 del tomo I. Resultaría, pues, ociosa la representación de esa media figura si no la necesitáramos como modelo de la escuela, como luego veremos. Pero ahora conviene todavía fijarnos en esa bella media figura para darnos buena cuenta de la extremada corrección de líneas y proporciones, en lo que resulta maestro Luis Borrassá, y además para su contraste, como modelado del rostro, comparada con las imágenes de San Ibo y de Santa María Egipciaca. El San Jorge no hace pareja más que con la Santa Petronila, que también, como la Santa María Egipciaca, reproduzco. En estas dos imágenes Borrassá, dominado por la idea de exaltar su hermosura y juventud, se detiene, asustado, al tener que modelar sus rostros: prefiere dejarlos dibujados mejor que pintados. No tiene confianza en su pincel.

Atrévese á modelar las cabezas de San Ibo y de Santa María

Egipciaca; el primero, por tratarse de un hombre religioso; la segunda, por tratarse de una anciana. En uno y otro caso modela con tintas grises, hoy verdosas, repitiendo para darles intensidad en donde lo necesitan; de modo que estamos lejos del empleo de las medias tintas para dar una representación del natural. Como sucede todavía en el San Juan del Museo de Artes decorativas de París, pinta Luis Borrassá según el arte antiguo, esto es, de una manera tradicional y convencional. Inútil repetir que el cabello, lo mismo el que, convertido en larga cabellera de Santa María Egipciaca, le sirve de vestido, que en el ensortijado pelo de la cabeza redonda de San Jorge, que en el del liso y modesto peinado de Santa Petronila, todo es de un ocre franco, dibujado con otro ocre más claro. Todo ese convencionalismo pasa á su discípulo, pero sin la robustez del dibujo y de la pincelada del maestro. Cuando aquél querrá imitar á éste, como en el retablo de Vilafranca del Penadés, resultará no sólo duro, sino rayano á la caricatura, como resulta en el retablo de Badalona.



LUIS BORRASSÁ: SANTA MARÍA EGIPCIACA

Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

Queda con esto dicho cuán interesante es el estudio del retablo de San Martín Sarroca, por presentársenos precisamente en el bancal la nota más francamente borrassana.



Luis Borrassá: Santa Petronila

Retablo de Santa Clara, Museo Episcopal de Vich

Es el retablo de San Martín Sarroca una obra considerable por sus dimensiones y número de sus cuadros. Son éstos doce, y es singular la confusión con que están colocados, lo que no me explico sino diciendo que dicho retablo estaría en otro tiempo colocado en otro lugar de la bellísima iglesia románica en donde se encuentra, y que al ser trasladado al sitio que hoy ocupa, y de su traslado no se puede dudar, pues resultan impracticables las puertas del altar, se trastocó el orden de las tablas, que resulta ser el siguiente: *Anunciación, Natividad, Reyes Magos, Resurrección, Ascensión, Pascua, Coronación de la Virgen, Cena, Prisión de Jesús, Azotamiento, Calvario, Piedad.*

Apenas si en cada uno de esos cuadros se puede dejar de señalar por lo menos una cabeza digna del pincel de Luis Borrassá; pero, en general, como es de ver en nuestras reproducciones, carecen las figuras de la distinción, gracia y dulzura que



LUCAS BORRASSÁ (EL ESCLAVO)
RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA Y SAN ESTEBAN
Museo de Bellas Artes de Barcelona



LUCAS BORRASSÁ (EL ESCLAVO)
RETABLO DE SAN JUAN BAUTISTA Y SAN ESTEBAN
Museo de Bellas Artes de Barcelona





LLUCH BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: RETABLO DE SAN MARTÍN SARROCA



Lucas Borrassá «el Esclavo»: La Pentecostés

Retablo de San Martín Sarroca





Lluch Borrassá «el Esclavo»: Retablo de San Jorge

Vilafranca del Penadés

caracterizan las del maestro, y de sus esbeltas proporciones. El colorido es el mismo, siendo de notar que en este retablo el color se empleó sin gluten alguno.

Fijándonos en algunos detalles indumentarios, en el vestido de Santa Filomena del bancal que encontramos en el *retablo de Santa Ursula* de Cardona, parece que esta obra se ha de colocar no muy lejos de ésta; pero como también vemos figuras que nos recuerdan el *retablo de San Cugat del Vallés,* podríamos bajar la época en que pudo ser pintado al año 1415; mas, por lo que decimos del traje de Santa Filomena, resultaría ser del tiempo del *retablo de Badalona,* y para explicarnos su diferencia de factura sería preciso decir que la de éste era la propia, la genial del *Esclavo,* que abandonaba cuando pintaba con el maestro, ó cuando éste le abandonaba uno de los trabajos á él confiados.

Tal vez los detalles indumentarios no tengan la fuerza que les concedo, ya que no puedo asegurar que los cuellos altos no continuaran llevándose en los últimos años de Luis Borrassá. En 1419, en el retablo de San Llorens dels Morunys, veo todavía las mangas en forma de embudo de los años 1408, del retablo de Manresa. Considerando luego que el cambio de factura á que aludimos es un progreso de la época, no un progreso, una modalidad propia de la pintura catalana, no hay razón para negar que un maestro de la antigua escuela como por la factura resultaban serlo Borrassá y su esclavo, no pudieran uno y otro abrazar la nueva dirección de la pintura ó la expresión de lo real por medio de los contrastes de la luz de una manera independiente.

Hacia esa nueva dirección señala su camino *el Esclavo* en el *retablo de Vilafranca,* pues lo primero que en esa obra se nota como nuevo, como desconocido dentro de la escuela borrassana, es la entonación general de los cuadros, fuerte, vigorosa, tanto por la tonalidad de los colores como por la intervención de las sombras. Y esto es tanto más de notar en esta obra, pues en ninguna otra el *Esclavo* se acerca tanto á su maestro en el dibujo, bien que en el acentúe la nota de su personalidad artística.

Sorprende desde luego, en esta magnífica obra, el bancal. En ningún otro por mí conocido, exceptuando el bancal del *retablo de Santa Clara* de Vich, se pintaron imágenes de tal tamaño; pero

no es esto sólo, sino que ahora por primera vez se presentan las dichas imágenes con un movimiento, una soltura, aun dentro de los tipos de la escuela, completamente desconocidos. Compárense,



Lucas Borrassá «el Esclavo»
Bancal del retablo de Vilafranca del Penadés

si no, las imágenes del *Eccehomo,* la *Virgen* y *San Juan* de los *retablos de San Cugat, Vilafranca* y de *París* (tomo I, pág. 166). Los tipos, los modelos, son los mismos; pero véase como en Vilafranca los brazos y las manos salen de su secular pietismo y recogimiento, dando á las figuras mayor elegancia.

Pero en ese bancal, á cuyos extremos vienen la *Ascensión*





LLUCH BORRASSÁ «EL ESCLAVO»: RETABLO DE SAN JORGE

Vilafranca del Penadés

de Santa María Egipciaca, y del otro *San Francisco recibiendo la impresión de las llagas,* es en donde vemos, y más en esa última tabla, el avance considerable del *Esclavo;* avance tal vez inconsciente, por lo mismo que en el resto del retablo todavía continúa siendo el esclavo de Luis Borrassá.

Encántame ese retablo de Vilafranca, porque creo descubrir las huellas de la lucha del *Esclavo* para alcanzar las regiones del espíritu del arte moderno de su tiempo. Estimo ese retablo posterior al año 1424, contando éste como el último de Borrassá, es decir, lo creo pintado después de su muerte: nótese la influencia de Luis en el San Jorge, figura de un doncel de sus días que encontramos en el *retablo del Sant Esperit* de Manresa. Aquel caballerete no era para medirse con *araña* alguna capaz de picar. No se explica esa figura, que se impone por su tamaño, sino como un retrato del que hizo pintar el retablo. Carece de todo carácter el tal San Jorge; pero, si prescindimos del santo y nos atenemos al retrato, entonces esa figura nos interesa por su elegante vestido, por su pulcra pintura, por la extremada naturalidad de su plantar. De modo que ya no es sólo el San Francisco el que nos revela la marcha del *Esclavo* por el camino del naturalismo. En este sentido el San Francisco resulta superior; pero esto entiendo que se debe tanto al modelo como el sentirse el *Esclavo* más libre al producirlo. En el San Jorge creemos ver aquel temor de deslucir por el modelado la hermosura humana; de aquí que éste sea débil, temeroso; de aquí que el San Francisco supere como expresión de un tipo, de una individualidad.

En el resto del retablo es la escuela, el dibujo de Borrassá, el que domina, habiéndonos convencido ese *retablo de Vilafranca* que no estábamos en lo cierto al acusar al restaurador de los retablos de Manresa y San Cugat del Vallés de haber sacado fuera de sus casillas á los santos de los montantes de dichos retablos (tomo I, pág. 155). Esto mismo sucede en Vilafranca, y hasta para alguno de sus cuadros que no han sido restaurados.

Prueba el *Esclavo,* en ese retablo, que no le asustaban los caballos, pues los pinta con profusión; mas, por desgracia, no le acreditan y son causa de que á primera vista el retablo parezca más antiguo. Como cuadro de composición se distingue sobre todos

el del *Casamiento de la Virgen.* Pero de ese cuadro lo que resalta es el *amore* con que está pintado. Todo lo que el *Esclavo* pudo sacar de su maestro está en esa tabla y en los dos santos del montante extremo, San Jaime como peregrino y Santa Filomena.

Notable por su novedad es la tabla superior, la de las *Presentallas á la Virgen.* El grupo de Vírgenes cantando en coro es de verdadero valor indumentario; pero en el segundo grupo, en el de las vírgenes mostrando sus regalos ó presentes de boda á la Virgen, es para mí más interesante, por presentarme en el bordado que ofrece la que va á la cabeza una representación de la *Fuente de vida,* única que conozco en el arte catalán. La fuente ó surtidor está representado en medio de un jardín, que es lo que significarán los arbolillos. A cada lado, de perfil uno encima de otro, paralelos y volando, dos ángeles; de frente viene otro sobre la fuente tocando una bocina.

No hay para qué detallar más, ya que la reproducción de este hermoso retablo, que no es la sola joya artística de Vilafranca, da de sí lo bastante para que el iniciado, mucho más el inteligente, vaya notando todo lo que es digno de consideración; y en verdad no hay nada que no lo sea en la última obra que conocemos ó creemos conocer del *Esclavo.*

Posible es que quede ya con lo dicho conocida la obra entera del *Esclavo;* pero yo no puedo dejar en el olvido una tabla que vi en la primera Exposición que en Barcelona se celebró de Arte antiguo, ó sea la celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en la Lonja en 1867; tabla que después ha desaparecido, y que se expuso como procedente de un colegio fundado por Raimundo Lulio en Mallorca, en aquel entonces propiedad de mi amigo el numismático balear Campaner y Fuertes, habiendo antes pertenecido á Ramón Ginescá.

Conservónos de esa tabla Jaime Serra un dibujo, que es el que reproduzco; y Carderera, en su *Iconografía española,* dió en colores el grupo de los beatos, empeñándose en ver en ellos á Fernando I de Aragón, su esposa, el papa Benito XIII, etc., siendo, en su opinión, dicha tabla, del primer tercio del siglo XV.

Es por proceder esa tabla de Mallorca y haber fallecido en Sóller Lucas Borrassá por lo que creo que éste pudo pintarla,



Lucas Borrassá «el Esclavo»: El Juicio final

y, además, porque concurre la circunstancia de no conocerse en Palma, en las Baleares, pintor de la fuerza que hubo de tener el autor de *El Juicio final* del colegio luliano; creo que, conocida la presencia de Lucas Borrassá, por mí identificado con Lucas el esclavo de Borrassá, en Mallorca, ya no es posible ver en dicha tabla un maestro italiano, cosa corriente en los días de mi juventud, cuando apenas apuntaba la escuela catalana en los comienzos de Pablo Milá y Fontanals y Puiggarí, que no se atrevieron á arrancar de la superstición italiana la reivindicación para la escuela catalana de tan hermosa tabla.

Verdad es que el dibujo de Jaime Serra no revela la mano del *Esclavo;* pero á esto respondo que de dicho álbum y de la misma mano he reproducido, en la pág. 121 de este tomo, *la Piedad* de Bermejo, dibujo que está bastante lejos de darnos una nota del estilo del pintor cordobés. El estilo de Borrassá era aún más difícil de reproducir, por lo mismo que carece de rasgos enérgicos y salientes, que todo en él son delicadezas de perfiles y de contornos, fáciles de desaparecer en un dibujo que se hizo directamente del cuadro. En cuanto al dibujo del grupo publicado por Carderera, claro está que no lo he de reputar exacto: se convencerá de ello quien compare el dibujo de Carderera con el de Jaime Serra. No es la libertad que se tomó de colocar las figuras dentro de un recinto cerrado, una iglesia, sino el haber suprimido figuras y cambiado la expresión de las caras, como resulta de presentar al cardenal afeitado de sus barbas, que las tendría cuando las vemos en el dibujo de Serra. No podemos, pues, sacar de ninguno de los dos dibujos un indicio de que en realidad se trate de una tabla del *Esclavo,* pero tampoco indicio en contra, ya que, por lo reducido del primero y la libertad con que se trazó el segundo, no tenemos medios de comparación. Reproducidos los dichos dibujos, espero que un día ú otro han de darnos á conocer una tabla que los viejos recordamos con tanta satisfacción como pena, ya que no podemos menos de creer que habrá salido de España. Sepan, pues, los que la posean, que era nuestra, y que la reivindicamos para el arte catalán y para el *Esclavo.*

Debo todavía, para hacer resaltar el valor artístico y lo sensible de la pérdida de la tabla de Lucas Borrassá, explicar su asunto.



Lucas Borrassá «el Esclavo»: Detalle del Juicio Final

No conozco otro ejemplo en nuestra escuela de la representación del *Juicio final,* asunto que sólo han tratado los grandes maestros por la dificultad de la composición. Tal vez esto pudiera dar lugar á pensar si dicha tabla era, como se creía allá por los tiempos de Carderera, cuando él copió el grupo de los bienaventurados en

casa de Ginescá, una obra italiana. A eso responderé que tampoco abundan los *Juicios finales* en Italia por el motivo dicho; de modo que no por habernos precedido hay que darle *El Juicio final en Mallorca*. Y nótese que digo *en Mallorca* porque yo creo que el artista quiso significarlo así al colocar en el fondo el mar y una nave que no puede ser la de Carón, ya que tratamos de un cuadro católico. Si se repara bien en esta singularidad, para mí fuera de la explicación dada inexplicable, esto es, fuera de la idea de representar el hecho en la isla, desvanecida la idea de que se trate de una obra italiana, y teniendo enterrado en Sóller á Lucas Borrassá, no creo que se pueda negar en absoluto á éste la paternidad de la obra.

Y aun hay que añadir que, revelándonos el *Documento XL* la compra de un crédito contra los jurados de Sóller á favor del hijo de Lucas Borrassá, esto nos prueba que Lucas hubo de avecindarse en Sóller. Quién sabe si no fué su esposa mallorquina. De modo que, como no se quiera que la esposa de Lucas se retirara á Sóller muerto su esposo en Cataluña, lo que no me parece consentir la presencia de los curadores del menor en dicha villa, del establecimiento de Lucas en el emporio de la isla de Mallorca se ha de sacar un nuevo indicio en favor de ser suya la tabla *El Juicio final*.

Por último, como no inquiero nunca para afianzar una hipótesis ó un supuesto, sino para el esclarecimiento de la verdad, diré que nada he encontrado, en la tan voluminosa como bien documentada *Historia de Sóller*, del presbítero Rollán, que dé luz alguna sobre la pintura balear ó en las Baleares. Pero en dicha historia se me ha hecho presente que, siendo los curatos de Mallorca de nombramiento pontificio, siendo el de Sóller, por su riqueza, «codiciado por los italianos» [1], aquí se ofrece camino para el origen y procedencia italiana de *El Juicio final*.

---

1) ROLLÁN: *Historia de Sóller* (Palma, 1875), tomo II, pág. 217.

RAMÓN DE MUR

Luis Borrassá tuvo en Lucas un imitador, y no podía ser de otra manera dada la relación de estricta subordinación que existe entre amo y esclavo. Pero Luis tuvo otro discípulo, y ciertamente un discípulo de nota, de quien conocemos las obras, pero no su nombre, y á quien será preciso llamar el maestro de Penafel, como no sea de ver en él Ramón de Mur.

Todo lo que sé de Ramón de Mur queda dicho en el tomo I, páginas 120 á 122, esto es, en resumen, que pintó dos retablos con la *historia de San Miguel,* en 1421 uno, y el otro antes de esta fecha. El primero nos consta por el *Documento VIII*, el segundo por la referencia que en éste se le hace. Dar, pues, á un pintor un *retablo de San Miguel* por haber pintado otros dos, sin más ni menos, es de lo más aventurado. Esto confesado, diré que, no estimando práctico, lo he dicho varias veces, la creación de maestros por las obras, porque, á mí á lo menos, la creación del maestro de la historia de la Virgen, distinto del maestro de la vida de la Virgen, diferente del de la muerte de la Virgen, ó la creación del maestro de Merode, que luego pasa á ser el de Flémalle por cambiar el cuadro de propietario, no me dice nada, ni me recuerda nada, por la inconstancia ó generalidad del nombre, en cambio, una atribución provisional á un maestro, por lo mismo que se trata de la obra de un maestro conocido, por ser un nombre y un hecho sustantivos, se fijan en mi memoria y me sirve su recuerdo para nuevas investigaciones. Es por esta razón que no me decido á crear un maestro de Penafel: otros podrán hacerlo.

Verdad es que ahora no se trata de adjudicar una obra á un maestro de quien sean conocidas otras obras por esta ó aquella liviana relación que se crea descubrir, sino que vamos á decir de un maestro que no sabemos cómo pintó que tal obra puede ser suya. Desde el momento en que todo será en honor suyo y de su nombre, no creo que tenga motivo para quejarse. Así, pues, la atribución de los dos retablos de Penafel á Ramon de Mur, no





Ramón de Mur: Fragmento del retablo de San Miguel

Penafel (Vilafranca del Penadés, Moya)

envolviendo nada en desprestigio de su nombre, creo que puede aceptarse como recurso mnotécnico.

Ramón de Mur no tiene para mí otra fecha conocida que la de 1421, esto es: Mur vivía en tiempo de Luis Borrassá. Los retablos de Penafel son indiscutiblemente de la escuela borrassana, del tiempo de Borrassá; de modo que la concordancia de tiempo existe. ¿Se pintaron los retablos de Penafel en vida de Luis ó después de su muerte? No tenemos dato alguno para decidir este punto: á lo menos yo no he sabido sacar ni de la indumentaria civil del *retablo de Santa Lucía,* ni de la militar del *retablo de San Miguel,* indicación alguna para fijar su tiempo.

Hay, sin embargo, en el *retablo de San Miguel,* una composición, la lucha de los arcángeles con los diablos, que por su composición nos lleva á lejanas épocas. Es una composición arcaica, casi estaríamos tentados á decir que se trata de la reproducción modernizada de una miniatura de los siglos XIII y XIV. Pero observaré que si en Penafel tenemos á Cristo dentro de una aureola ó gloria elíptica rodeado de rojos querubines, esa gloria elíptica también la pintó Borrassá, como es de ver en la tabla de *la Transfiguración* del gran retablo de la Basílica de Manresa.

Por la época de la construcción de la capilla de Penafel nada tampoco puede adelantarse. Esta capilla, sencillísima y románica, creo que sería la del castillo que un día se levantó para la defensa del Penadés, á tres cuartos de hora de Vilafranca, hacia el sud, en una altura ó peña *(penna),* que ha conservado el nombre del *fiel (fidelis)* que tuvo dicho castillo en propiedad ó en encomienda. Con esto queda dicho que nuestra capilla de *Peñafiel* no puede darnos razón de los retablos del cuatrocientos que guarda empotrados en las paredes de la capilla á manera de cuadros decorativos, esto es, sin culto, sin mesa de altar.

Dos, como he dicho, son los retablos: uno consagrado á Santa Lucía, otro á San Miguel. Creo éste anterior al de Santa Lucía, por razón de su arquitectura y lo desligado de la composición. Sin embargo, es el *retablo de San Miguel* el que más se impone, y esto se debe á la magnífica figura del arcángel y á la magnífica composición de la tabla de la lucha de los arcángeles con el diablo: su técnica no es superior á la del *retablo de Santa Lucía.*

Es esta técnica tan vigorosa y tan refinada á veces, que me hace creer que dichos retablos se hubieron de pintar cuando ya en Cataluña se tenía noticia del pintar flamenco. Es de notar en este particular la Hidra contra la que combate San Miguel, de un verde esmeralda, que el propio Bassano no repudiara. Pero no es sólo el color: es el detalle, el rasgueo de la misma, de un verdadero flamenquismo, lo que fuerza creer que se habían ya conseguido en Cataluña, al pintarse los retablos de Penafel, los días desconocidos de Luis Dalmau, ó sea de la introducción del arte flamenco en Cataluña.

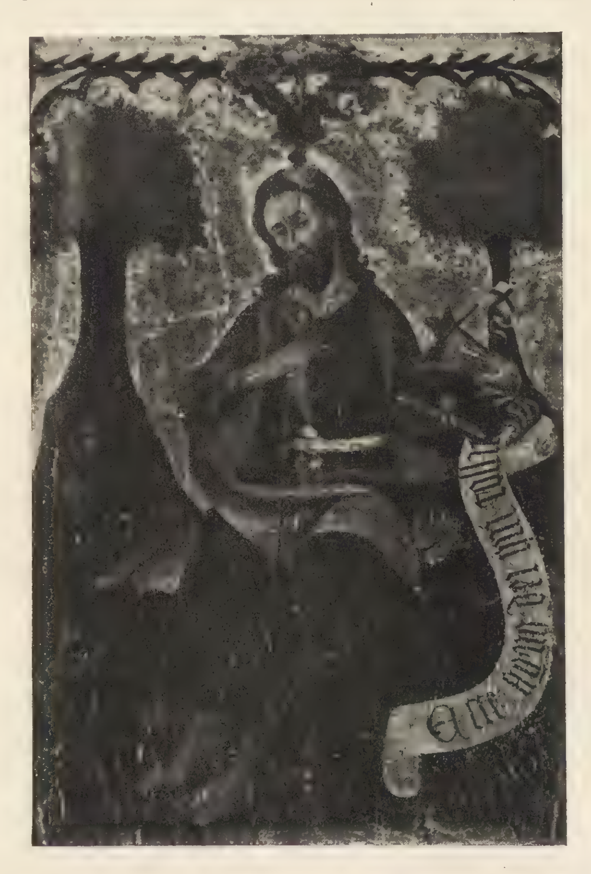
Por no haberme esta vez mi fotógrafo servido con fotografías bastante claras para que resulten vistas las cabezas de la Hidra, animada por el ardiente fuego de sus bocas, no se podrá estimar la significación de ese detalle técnico, el más sobresaliente y que tendré que recordar al hablar de nuevo del *San Jorge,* que atribuí provisionalmente á Benito Martorell. Menos todavía resulta la composición de la lucha de los arcángeles con los diablos, ora en forma más ó menos humana ó animal. Y, por ser rojos, tampoco se ven los que yacen vencidos en medio de las llamas. Sin embargo, como no sea por haberlas visto, creo que la tonalidad rica y vigorosa de esas tablas sabrá verla y comprenderla el inteligente á la vista de mis reproducciones. Si Ramón Mur mereció que se le pidiera una y otra vez su San Miguel; si no es autor del San Miguel de Penafel, mereciera serlo, porque este San Miguel era de los que también se podía pedir la repetición. Compárese éste con el *San Miguel de Cruilles*[1], éste con alas de pavo real, como el San Miguel de Luis Borrassá del *retablo de Santa Clara* de Vich[2], y se verá como el San Miguel de Penafel, de alas de águila, sale de la escuela del gran maestro catalán. La evidencia se hace con la simple comparación de las láminas.

No he de negar que, á no ser porque en los dos retablos de Penafel los bancales son de una insignificancia desesperadora y de un mismo aire, por lo mismo que en la *Santa Lucía* del reta-

---

1) Tomo I, pág. 294.
2) Idem ídem, pág. 146.

blo de este nombre le podemos ver en el retablo de Lucas Borrassá *el Esclavo,* ó sea en el bancal del *retablo de San Martín Sarroca,* dudara, por la mayor corrección del dibujo y simplicidad de la



RAMÓN DE MUR: SAN JUAN BAUTISTA

Retablo de Cabrera

pincelada, de si son entrambos de una misma mano. Es necesario ver y comparar esas tablas una puesta al lado de otra, como he podido hacerlo por habérseme permitido arrancarlas de la pared, para comprender las diferencias técnicas de las dos tablas. En el San Miguel no tenemos el procedimiento pictórico

de Borrassá, simple, claro y luminoso. Los rostros todos, excepto el San Miguel, son trabajados con varias tintas: hay mayor modelación. ¿Es que no se había fijado aún la manera del maestro?



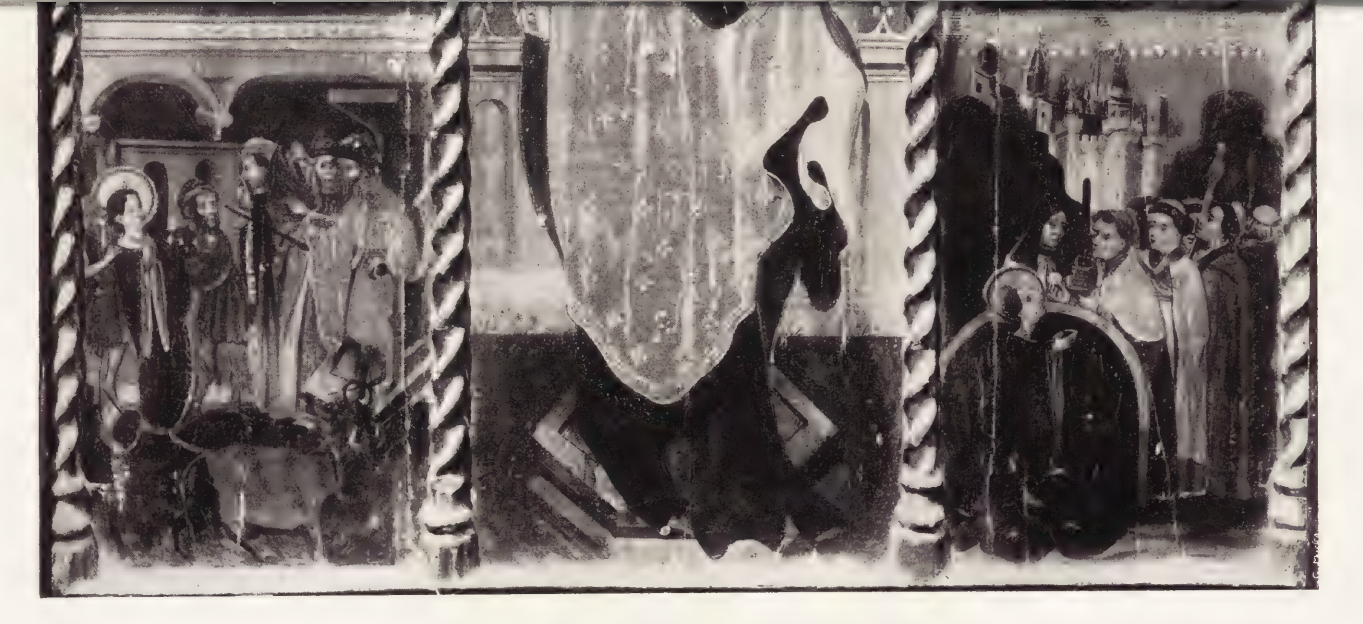
Ramón de Mur: Bautismo de Jesús
Retablo de Cabrera

Cuestiones artísticas tenemos que, resueltas para maestros de quienes se han conservado buen número de obras que dan razón de su desenvolvimiento pictórico, no se pueden resolver tratándose de maestros de quienes tenemos pocas obras y las más de las veces sin cronología.

Véase en ese retablo de Santa Lucía la escena de su viático, y se admirarán aquella serie de cabezas de un naturalismo tanto más sorprendente cuanto que se consigue sólo su expresión por la extremada corrección de su dibujo.

Respecto á que Ramón de Mur, sonando como targarino, debería dejarlo á Tárrega y no traerlo á Barcelona para pintar para Penafel, recuérdese que Cirera era solsonense y que, á la vez que pintaba para los pueblos de su origen, pintaba en y por Barcelona. Huguet ya hemos visto cómo era probablemente hijo de Puigtinyós. Que Ramón de Mur pintó, de ser el autor de los retablos de Penafel, el pequeño retablo de Cabrera dedicado á San Juan Bautista, hoy en su rectoría, lo probarán la adjunta reproducción de su cuadro central, *San Juan Bautista,* y el *Bautismo de Jesús,* únicos semiaprovechables de la fotografía que he podido procurarme. *El Bautismo,* á la vez que pone fuera de





Ramón de Mur: Retablo de Santa Lucía

Penafel (Vilafranca del Penadés, Moya)

cuestión que su autor es de la escuela de Borrassá, demuestra como son de su mano los retablos de Penafel, porque no hay más que comparar la figura de Jesús del *Bautismo* con la del Cristo triunfante en la gloria de la escena de la lucha de los arcángeles con los diablos para hacer la prueba evidente.

En Cabrera no se presenta al artista tan adelantado como en Peñafel, pero ya se revela marchando por los nuevos caminos que habían de conducir la escuela catalana á esa, llamémosla así, su segunda modalidad informada por las obras de Martorell y Huguet.

JACOMARD

Cuanto hemos dicho, indicado é insinuado sobre la personalidad artística de Jacomard (págs. 218 á 226 del tomo I), se viene abajo con los descubrimientos que de su vida y obras ha hecho últimamente el Sr. Tramoyeres, todo publicado en el *Almanaque de «Las Provincias»,* diario de Valencia, de este año 1906.

Publicar una tan importante contribución al estudio de los Cuatrocentistas valencianos como la de referencia en un almanaque apenas si destinado á no franquear las fronteras del reino de Valencia, es gran pecado, del que no podemos absolver al señor Tramoyeres sino á condición de que no ha de reincidir, á menos que antes ó después, ó á un tiempo, no publique en alguna revista española sus contribuciones artísticas; pues ¿qué revista provincial ó nacional no estaría orgullosa de dar á conocer noticias tan peregrinas como las contenidas en el artículo del *Almanaque de «Las Provincias»?* A mí el conocimiento de dicho artículo, ó sea el descubrimiento de un retablo de Jacomard en Cati, me hubiera obligado á la excursión á dicho pueblo para conocerlo, al pasar por Valencia en los primeros días de diciembre de 1905, y así supiera de cierto la acción de Jacomard en la pintura catalana, que no existió por lo que se desprende y me recuerda el interesante trabajo del Sr. Tramoyeres.

Cree mi estimado y viejo amigo que *Jacomard,* como se le llama en los documentos de la cancillería real, es contracción de

Jaime Marco; «pero el propio interesado, — añade, — en documento tan solemne como lo es su testamento, otorgado en Valencia el 15 de julio de 1461, dice: «Yo, en Jaume Baço, alias »mestre Jacomart». «Pero todavía escribe á continuación de lo copiado: «En otros documentos anteriores, también particulares, de 1453, autorizados en Valencia, se llama «Jacomardus Baço», en uno, y en otro «Jacomar dictem Baso». Es indiscutible que su verdadero y legítimo nombre era el de Jaime, y su apellido Baso» [1].

Cierto, Jacomard se llamaba Jaime ó Jacques Baço ó Baso; pero que Jacomard sea contracción de Jaime Marco, ni lo creo ni puede serlo. La *t* final, por sí sola, ya lo declaraba imposible; luego las formas latinas comprueban la imposibilidad. Los notarios de la época nunca hubieran podido hacer de un Jacme Marc un *Jacomardus:* siempre hubieran dicho, puestos á latinizar, *Jacomarcus*. Es la *t* de Jacquemart la que se convierte en *d* en el texto latino, y *t* y *d* no han sustituído nunca la *c* de Marc. Que es Jacquemard ó Jacquemart el sobrenombre, no resulta sólo de llamársele *Jacomart* en los documentos reales, sino de lo que dice el Sr. Tramoyeres pocas líneas más abajo de las copiadas: «Según nuestras investigaciones, *el padre de Jaime era también pintor, pero de origen borgoñón*. Siendo, pues, Jaime Baso, de origen borgoñón, es incuestionable que su alias debe escribirse á lo moderno *Jacquemard*».

Resulta, por lo tanto, que es nada menos cuando sé que Jacquemard era de origen borgoñón, cuando doy por nula su influencia en la escuela catalana, cuando borro cuanto he dicho sobre la posibilidad de haber iniciado Jacquemard á Dalmau en el estilo flamenco. Claro está que si ahora rechazo la acción de Jacquemard cuando más probable se presenta, débolo á lo que el Sr. Tramoyeres ha escrito del retablo de Cati.

Tiene, sin embargo, el Sr. Tramoyeres, á Jacomart por natural de Valencia, por haber fallecido en dicha ciudad sus padres, tener él casa y sepultura propias en la misma, y otras

---

1) TRAMOYERES: *Notas de arte*, en el *Almanaque del diario « Las Provincias » de Valencia para el año 1906*, pág. 156.

propiedades dentro y fuera de la ciudad. Todo esto tiene mucha fuerza; pero cuando conocemos á Jacomard en Valencia en 1442, y consta su fallecimiento en 16 de julio de 1461, dicho se está que ha transcurrido un lapso de tiempo más que suficiente para convertir al borgoñón en un valenciano de hecho.

Consta por documento que fué en 23 de enero de 1460 cuando Jacomard se comprometió á pintar el retablo de Cati, en aquel entonces aldea de Morella; retablo que, comparando fechas, el Sr. Tramoyeres estima, con razón, como su posible última obra.

Resulta, de las fechas conocidas de Jacomard, que éste pintaba en Valencia, con gran fama, en 1442; que en 1442-1444 estuvo en Nápoles con título de pintor del rey Alfonso; que en 1453 estaba ya, no sabemos desde cuándo, de regreso en Valencia; quien sabe si al fallecer aquél no regresó á su patria de adopción, falleciendo en la misma en 1461. De modo que las fechas conocidas de Jacquemard concuerdan con las que conocemos de Dalmau. Esta igualdad por sí sola, de haberla conocido antes, nos hubiera impedido ver en Jacquemard un posible maestro de Dalmau, porque resultaba demasiado discípulo para un maestro de tan larga é ignorada residencia en Valencia, esto es, considerada su residencia como expresión de su ignorada labor artística. Veamos lo que nos revela de éste el Sr. Tramoyeres con relación á su última obra, á la de Cati. Dice:

«Compónese de dos cuerpos: el retablo propiamente dicho y el banco ó pradela. En el compartimiento central se hallan representados, de pie, San Lorenzo y San Pedro Mártir; en el lado derecho, pasajes de la vida del mártir dominico, y en el opuesto otros de San Lorenzo; en la cúspide, la consabida escena de la Crucifixión, San Juan, la Virgen y la Magdalena, cerrando todo el retablo *las polseras con imágenes de los Profetas*. El banco lo forman siete compartimientos. En el central, Jesús en la sepultura, y á los lados San Agustín, San Jerónimo, Santa Lucía y Santa Catalina Mártir; San Mateo y San Vicente Ferrer en ambos extremos. La traza del retablo es la característica en el segundo período del estilo ojival, que en los altares subsiste hasta fines del siglo XV, para adquirir mayores proporciones arquitectónicas en los comienzos del inmediato.

»El examen del retablo nos permite colocar á su autor como cabeza de la escuela que siguió inmediatamente á la iniciada en Valencia por el maestro Marzal, y continuada por sus discípulos ó compañeros, Pedro Nicolau, Antonio Pérez y otros, que florecen hasta los primeros años del siglo XV, educados, no obstante, en el arte de la segunda mitad de la centuria anterior. El ciclo marzalista lo constituyen esa gran serie de retablos mal llamados aragoneses, sin duda por haberse conservado en casi todas las iglesias situadas de Segorbe á Teruel, caracterizados por el uso del oro en los fondos y en parte de las telas, predominando las tintas claras de la témpora. Baso aun mantiene algo de la antigua técnica; pero ya es más parco en el dorado, limitándolo en el retablo de Cati, que fué su última obra conocida, al fondo de la tabla central y á los trajes recamados. Para los fondos utilizó la arquitectura y el paisaje, demostrando los progresos hechos en la perspectiva. En el dibujo es más firme y seguro que sus predecesores, aunque en las manos y pies no es tan correcto como en los rostros, cuyas tintas de carmín dan á las imágenes una tonalidad muy simpática y característica del maestro. Podemos, pues, fijar desde luego la personalidad artística de Baso en el grupo de los precursores del Renacimiento en Valencia, pero sin filiación determinada. Su influencia debió ser grande, tanto aquí como en Nápoles. Las huellas de este influjo se ven en muchas obras conservadas en esta región y en la ciudad del Vesubio; obras que se clasifican hoy, *modo grosso,* por críticos é historiadores del arte en el mediodía de Italia, de arte aragonés, aportado y desarrollado en Nápoles por los artistas españoles al servicio de Alfonso V y sus inmediatos sucesores.

»El hallazgo del retablo de Cati abre el camino para fijar la paternidad de muchas obras hoy anónimas, unas originales de Baso y otras de sus discípulos ó imitadores. De ellas existen ejemplares en el Museo de Valencia, en Segorbe y otros puntos. Dado el primer paso, fácil es continuar explorando el campo artístico de *Jacomart* y su escuela.

»La excursión á Cati dió origen á una visita á Segorbe. Al contemplar el retablo de Baso, recordamos otro de arte similar existente en la iglesia de San Martín de aquella ciudad. Procede

de la regia cartuja de Valdecristo, fundación del infante D. Martín, luego rey, en 1401.

»Varias veces había sido objeto de nuestro examen, pero siempre con escaso fruto. Faltaba hallar su exacta filiación. El altar de Cati nos dió la clave: el enigma dejaba de serlo. La obra anónima pasaba á la categoría de conocida. El retablo está dedicado á San Martín, obispo de Turs, representado en actitud sedente en la tabla central. Pasajes de la vida del propio Santo y de la Virgen completan el altar, que ostenta en su parte superior las armas de Aragón y Sicilia. Seguramente procede de la Cartuja de Valdecristo, aunque en el convento creen perteneció á una antigua iglesia de San Martín, existente antes de construirse la actual en el siglo XVII. Poco importa la procedencia. Para nosotros su importancia estriba en considerarlo obra juvenil de Baso, pintado probablemente después de 1417. Adviértense aún en este retablo rasgos peculiares de los artistas formados ó derivados de la escuela de Marzal, y detalles que Baso perfeccionó más tarde, como son la forma de los azulejos que cubren los pavimentos, cierto adorno arabesco no visto en otros retablos, la disposición de los grupos, y otros elementos característicamente personales, que no han podido nacer al acaso, y que en el retablo de Cati, obra de edad madura, adquieren mayor amplitud y seguridad de ejecución» [1].

Nada, pues, de flamenquismo en la obra de Jacomard. Si en 1417 pintaba ya en Valencia, como cree el Sr. Tramoyeres; si se formó en su patria de origen, como aventajado discípulo, no como gran maestro, hubo de llegar al Turia. Si vino mozo con su padre, fué, dice el Sr. Tramoyeres, en la escuela de Marzal en donde se formó Jacomart.

Deseamos que el Sr. Tramoyeres tenga ocasión para llegarse á Barcelona y decirnos si es de Jacomard el gran tríptico que posee en esta ciudad D. Matías Muntadas, que creo se tiene de procedencia aragonesa. El cuadro central de ese tríptico corresponde exactamente con el descrito por el Sr. Tramoyeres como cuadro central del retablo de Cati. De este cuadro central dará

1) Idem idem, págs. 157 á 159.

una idea la Virgen de la gloria de Pablo Vergós, pág. 57, sólo que no tiene su mérito, y que en el fondo, detrás de los brazos del sillón, no hay más que un ángel á cada lado.

Claro está que no hemos de pasar por alto, pues hemos subrayado el texto del Sr. Tramoyeres, lo que éste nos dice de estar pintadas en las *polseras* del retablo de Cati *los Profetas*. No hemos de sacar de esta concordancia relación alguna entre Jacomart y Pablo Vergós. Hemos de creer que era un tópico de la época, á menos de que, una vez sean conocidos *los Profetas de Cati*, viéramos si dan razón de *los Profetas de Pablo Vergós*.

Si Jacomard, juzgado por su obra de Cati, representa el precursor del Renacimiento valenciano, lo que ahora sé de la escuela cuatrocentista valenciana para 1460, ó sea para los días de Dalmau, Huguet y Pablo Vergós, me confirma en lo que dejo dicho, en la hegemonía artística de la escuela catalana en el siglo XV en la península ibérica.

Llégame, al corregir las galeradas del presente pliego, el número segundo (mayo) de *Cultura Española*, que contiene un artículo de D. Elías Tormo [1], muy interesante para mi trabajo, como es de ver por su sumario.

Dice el Sr. Tormo haberle participado el Sr. Tramoyeres que por documentos le consta que Jacomard pintó para el castillo de Castelnuovo de Nápoles una *Virgen de la Paz* (1444), y, para la famosísima entrada del rey Alfonso V en dicha ciudad, divisas y banderas (1447). Tengan esto presente los que aun llaman á Jaime Vergós I pintor *banderer*. Y, con referencia á otro documento, éste valenciano, creen dichos señores que, por leerse en él *Jacomardus Baso ymaginator*, que también practicaría la escultura.

Otro documento comunica el Sr. Tramoyeres al Sr. Tormo, y por éste consta que en 19 de diciembre de 1415 había en Valencia un sastre llamado *Jacobus Baso, alias Jacomar, civis Valentie*, y dice el Sr. Tormo que ahora «cabe una duda, consistente

1) TORMO: *Miscelánea de nuestros pintores del siglo XV. Jacomart, según los estudios de Tramoyeres y Burguera. Un nuevo «Dalmau» del Louvre, que parece un «Gallegos». Bartolomé Rubeus y Bartolomé Bermejo... y Juan Nuñez el de Sevilla;* en *Cultura Española*, antes *Revista de Aragón* (Madrid, 1906), págs. 509 á 520.

en si el *sastre municipal* de 1415 pudo ser el padre del gran pintor, que falleció en 1461, ó si (como yo creo también posible) fué la misma y única persona» *(loc. cit.,* 514). Pero el Sr. Tormo no se ocupa ni poco ni mucho en probar «lo que cree posible», sino que hace toda su fuerza en demostrar la posibilidad de que fuera el padre de Jacomard el gran miniaturista flamenco Jacomart de Hesdin, lo que dice había comunicado al Sr. Tramoyeres hacía ya varios años. Esto me convence de que lo dicho por el Sr. Tramoyeres de si sería borgoñón y pintor el padre de Jaime Baso no tiene otro fundamento que lo que sobre esta posibilidad le comunicó el Sr. Tormo. «¿Esta atrevida suposición—son palabras de este señor *(loc. cit.,* 515)—puede tener contestación?» De ningún modo, pues sólo hace posible la pregunta del Sr. Tormo la circunstancia de no saberse nada más de Jacquemart de Hesdin á contar del año 1409. Pues ¿cómo vamos á consentir una pregunta que si no nos convierte al de Hesdin en sastre, nos hace de su hijo, gran pintor, un sastre? Para mí lo más natural, ya que de la otra suposición de que Jacquemart de Hesdin fuera el propio autor del retablo de San Martín de Segorbe no me he de ocupar; lo más natural, digo, es creer al Jacomard sastre, padre del pintor, y pues flamenco es el nombre y su apellido es Baso, estimar posible su origen de la flamenca villa La Bassée, del distrito de Lille.

Como el Sr. Tormo repite lo dicho por el Sr. Tramoyeres *(loc. cit.,* 510, nota 2), que «el primero en publicar el nombre de Jacomart fué el Conde de la Viñaza», diré que esto no es exacto: el primero fué Puiggarí. Véase *Noticias de algunos artistas catalanes inéditos* en *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona* (Barcelona, 1880), pág. 85, líneas 1 á 4. Véase lo que dejamos dicho en el tomo I, pág. 218.

DALMAU

Han publicado los Sres. Guiffrey y Chennevières noticia de las adquisiciones hechas por el Louvre en 1904 en materia de cuadros, y uno y otro, á propósito de la *Imposición de la Casulla*

á San Ildefonso, se han hecho portavoz de una estupenda atribución hecha á Dalmau por quien tiene hoy el cetro de la crítica y de la erudición artística. Antes de ocuparnos de este particular diremos que ninguno de los dichos señores ha puesto en duda la atribución á Dalmau de dicho cuadro. El Sr. Guiffrey confirma lo que ya dejo dicho en la pág. 265 del tomo I sobre haber sido la obra retocada, y es fácil que otro maestro de la crítica francesa diga «retocado á la manera de Berlín, esto es, á lo imperial», ó sea á lo brillante, lo que es exacto. Ahora que puedo decir con el adjunto al Sr. Lafenestre que la obra de Dalmau «ha sido desgraciadamente restaurada con una desdichada energía en Alemania» [1], verán cuantos se extrañan del esmaltado color de la obra de Dalmau, cómo precisa distinguir la obra nuestra de la del enérgico restaurador.

Termina el Sr. Guiffrey el párrafo dedicado á la compra del cuadro de Dalmau diciendo: «El nuevo cuadro del Louvre permitirá la atribución de varios cuadros del Museo del Prado, entre otros la famosa *Fuente probática,* durante tanto tiempo atribuida á van Eyck» (lugar citado). Y el conservador del Louvre, D. Enrique Chennevières, dice á su vez que el señor Dvoerak, conocedor de la adquisición hecha por el Louvre, «se apresuró el primero en aplaudirla, y á publicar en el *Jahrbuch* de los Museos imperiales de Viena (año 1904, fascículo V, pág. 246) un sabio artículo en honor de Dalmau» [2]. Como pudiera creerse que es en el citado artículo en donde el Sr. Dvoerak felicita al Louvre por su adquisición, diremos que no hay tal cosa: la felicitación la haría el Sr. Dvoerak en carta particular. Decimos esto para que no se extrañe que no demos á conocer la opinión del sabio austriaco sobre la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.*

Quiero creer que mi amigo el Sr. Guiffrey, que revió en diciembre último *La fuente probática,* sugestionado por la alta autoridad del Sr. Dvoerak, repitió lo que éste había opinado

---

1) GUIFFREY: *Les accroissements des Musées. Musée du Louvre. Departement des peintures,* en *Les Arts* (París, enero de 1904), pág. 4.

2) CHENNEVIÈRES: *Les récentes acquisitions du Louvre,* en la *Gazette de Beaux Arts* (París, abril de 1906), pág. 296.

sobre el autor de dicha tabla. Si no fuera así, si no hay más que una coincidencia de opiniones, siento que el Sr. Guiffrey, á quien he dado ocasión para ello, no me haya comunicado las razones que tiene para dar á Dalmau la obra hasta aquí atribuida con motivo á Juan van Eyck.

Si el Sr. Guiffrey no cita á D. Max Dvoerak, en cambio el Sr. Chennevières lo hace con gran inexactitud, puesto que dicho señor no podía jactarse de haber descubierto la firma del cuadro de los Concelleres de Dalmau, por lo mismo que conoce de sobra la obra de Crowe y Cavalcaselle, en la cual aparece ya citado el cuadro de Dalmau con la inscripción que guarda su nombre [1].

Luego, diciendo el Sr. Chennevières que «por medio de la firma de Dalmau ha podido el Sr. Dvoerak *autentificar* el cuadro similar del Prado» (lugar citado), parece creer, ó por lo menos da motivos para creer, que el cuadro del Museo del Prado está firmado, no estándolo. Pero si el Sr. Chennevières cita el artículo del Sr. Dvoerak, no por esto nos da á conocer las razones que éste tuvo para hacer lo que hemos calificado de «estupenda atribución», no sin algna irreverencia.

No he leído el artículo del Sr. Dvoerak publicado en una revista austriaca de gran lujo que no viene á Barcelona; artículo que no está consagrado á Dalmau, sino á los van Eyck, y se intitula *El enigma del arte de los hermanos van Eyck* [2]; pero mi amigo D. Emilio Bertaux me ha hecho el obsequio de resumírmelo.

Es en la página 243 del *Anuario* citado en donde principia el Sr. Dvoerak el estudio de la *Fons vitae, Der Lebensbrunner,* título que da á su capítulo.

Discute primero y combate la atribución á Humberto van Eyck de dicha obra hecha por Waagen y Weale, y las de Crowe, Cavalcaselle, Justi y Tschudi, á su hermano Juan. Haré notar, pues, que el Sr. Dvoerak desconoce el artículo de Pedro Madrazo,

---

1) Crove y Cavalcaselle: *Les Anciennes peintres flamands* (París, 1862), tomo II, pág. 107.

2) Dvoerak: *Das Raetsel der Kunst der Brueder van Eyck,* en el *Jahrbuch der Kunst Sammlungen der Allerhochsten Kaiserhauses,* t. XXIV (Viena-Leipzig, 1904).

quien también lo tenía por una obra de Juan van Eyck [1], y el del Sr. Moreira Freire, que lo estima obra de Memling [2].

Sin embargo, el Sr. Dvoerak afirma que el autor de la *Fons vitae* del Prado, por su técnica y estilo, está bajo la más estricta dependencia de Juan van Eyck.

Pregúntase luego si el cuadro de Madrid no sería una copia del cuadro de Palencia citado por Ponz. De haber leído el artículo de Madrazo hubiera podido preguntarse igualmente si no era el cuadro de Palencia una copia del cuadro del Parral, pues el de Madrid proviene del convento del Parral, vecino de Segovia, en donde consta documentada su presencia para el año 1454 (Madrazo, pág. 39); y, de haber conocido este artículo el Sr. Moreira Freire, no escribiera la impertinencia de la página 130 de su libro, pues supiera entonces que Madrazo no podía equivocarse al decir que el cuadro de Madrid procedía del Parral, constando documentalmente la procedencia segoviana de dicha tabla, pues se incautó el Estado de ella en 1838, al suprimirse los conventos (Madrazo, lugar citado, pág. 8). Desconocido hoy ó perdido el cuadro de Palencia, no hay modo de resolver la cuestión que replantea el señor Dvoerak.

Hace á continuación una crítica de las proporciones de los tres grupos de figuras de la tabla, encontrando fuera de proporción el grupo de los Angeles, y declara que la arquitectura del cuadro es de pura fantasía, en lo que estoy conforme, salvo para el templete central ó del Padre Eterno; pero lo que me parecería imposible de desconocer el caso de Homero es que viera en los cuerpos arquitectónicos de los lados el arco ultracircular ó de herradura de los moros, efecto que hubo de producirle los arcos de dichos cuerpos por defecto de perspectiva. Pero si de su error puedo dar la dicha explicación, no comprendo en modo alguno cómo, publicando una fotografía del cuadro de los Concelleres de Dalmau, folio 246, figura 36, puede ver en la arquitectura del

1) Madrazo: *El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga* en el *Museo español de Antigüedades* (Madrid, 1875), tomo IV.

2) Moreira Freire: *Un problème d'Art* (La *Fons vitae* del Hospital de Porto) (Lisboa, 1898), págs. 129 y siguientes.



Luis Dalmau (según D. M. Dvoerak): Fuente de la Vida

Museo del Prado, Madrid

cuadro catalán asimismo los dichos arcos de herradura. Insiste con este motivo de nuevo sobre las extravagancias arquitectónicas de entrambas tablas, y de esta concordancia saca ya una prueba para la atribución á Dalmau de la *Fons Vitae.*

Participara yo de la opinión del Sr. Dvoerak, y entonces haría notar que en la *Fons Vitae,* su autor, como Dalmau para sus Vírgenes, ha sentado ahora al Salvador en un trono arquitectónico; de modo que la procedencia de este particular en la obra de Dalmau bien pudiera ser flamenca.

Entra después el Sr. Dvoerak en una comparación de los caracteres eyckianos de los dos cuadros, y de su conformidad saca que las dos obras no son sólo el producto de una sola y misma escuela provincial, sino de un solo artista (pág. 247). Quiero conceder que esa correspondencia entre la manera de tratar los cabellos y el modelado, como el arreglo de los partidos de los pliegues, el dibujo de los ojos y manos de los ángeles, etc., sea exacto, ¿qué resultaría de todo esto? Lo que ya consta por el cuadro de los Concelleres: que Dalmau era un eyckiano. Así el Sr. Dvoerak se ve obligado á concluir que de lo que se trata para el cuadro del Prado es de una variante de un cuadro de Juan van Eyck, ejecutada por Dalmau, lo cual dice está de acuerdo con su arte de compilador. *(Dem compilaterichen wesen seiner Kunst,* pág. 248).

Sin esta conclusión no hubiéramos podido negar que Dalmau no hubiese podido hacer una copia de un cuadro de Juan van Eyck; pero caracterizada la esencia del arte de Dalmau, llamándole creador por compilación, no podemos admitir la atribución de la *Fons Vitae* del Parral al pintor catalán.

Dalmau, en la *tabla de los Concelleres,* podrá merecer con razón el calificativo de compilador. En ella están compilados la Virgen y las doncellas cantoras del retablo de Gand, y no tengo reparo en añadir «y el trono del Salvador de la *Fons Vitae* del Parral». Posible será á un tan gran conocedor de la obra de los van Eyck como es D. Max Dvoerak señalar todo lo que Dalmau compiló en la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* pero como dicho señor no me cite qué es lo que pudo compilar ó compiló Dalmau para la composición de su *Fons Vitae,* no po-

dré convenir en que sea compilación nuestra, aun según Juan van Eyck, la preciosa obra del Museo del Prado.

Tengo para ello una razón de principio: la imposibilidad para todo artista natural de la Península Ibérica de concebir una composición tan sabia y tan complicada. El que quiera saber todo lo que hay de teología en la *Fons Vitae* lea las muchas y sendas páginas en folio que para explicarlo escribió Madrazo. Y de aquí no he de moverme. Para que yo admitiera que un ibérico es capaz de escribir, esto es, de concebir, la segunda parte del *Faust*, seria preciso que se me demostrara como se demostró al escéptico el movimiento.

Sólo desconociendo el Sr. Dvoerak en absoluto la historia de la pintura española ha podido decir que es la *Fons Vitae* expresión de una escuela provincial. No hay en la Península, ni en Portugal ni en España, provincia artística capaz de dar razón del cuadro de la *Fons Vitae*. La *Fons Vitae* del hospital de Porto nada tiene de común con la del Museo del Prado; y si de ella hubiese dicho con toda su autoridad el Sr. Dvoerak que era ó podía ser obra de Dalmau, yo no hubiera calificado de estupenda la atribución, porque esta obra cae dentro del círculo de composición propio de la escuela catalana, en general de grandes figuras, ya que tiene la dicha tabla 2'25 m. de ancho × 2'70 de alto. No se alarme el Sr. Moreira Freire por lo dicho, pues no voy á reclamar para Dalmau la *Fons Vitae* de Porto, y aun añado que, dando por exacto lo que él dice de encontrarse en el Calvario de Vizeu dos figuras iguales á otras dos de la *Fons Vitae* del Parral, tampoco admitiría que esta obra pudiera atribuirse á nuestro pintor, á causa de la composición y de los tipos, todo lo cual, además, me parece estar fuera de toda compilación.

Ignoro si se ha dado por resuelta la discusión sobre el autor de la *Fons Vitae* de Porto, cuadro que el Sr. Pacully, también un austriaco, reclama para Gerardo David y van Orley. Cerrada ó abierta esta discusión, lo que no se ha solucionado es la procedencia de bastantes cuadros flamencos ó por tales tenidos en España y Portugal de maestros desconocidos, y los más pintados tal vez en los días de Dalmau; y como éste, en 1442, le proclaman los Concelleres el mejor pintor catalán, y lo que le valiera

esta fama nos es completamente desconocido, yo no he de negar que el Sr. Dvoerak no haya abierto camino á los que quieran buscar en la Península y fuera de ella la obra primitiva de Dalmau. A los que se sientan á ello impulsados les he de decir que yo no creo que Dalmau dejara de ser en todo tiempo eyckiano: por lo que hay de van Eyck en la *Imposición de la Casulla* es por lo que acepto dentro de las ordenadas propias de la escuela catalana que dicho cuadro sea de Dalmau. He de advertirles igualmente que si Dalmau se había ya conquistado la fama de ser el primero de nuestros pintores en 1442, por este tiempo sería ya un hombre hecho, y no creo que se me pueda rechazar el supuesto de que contaría á lo menos 30 años, y que es incuestionable, por ponerlo fuera de toda discusión mis documentos, que Dalmau vivió en Barcelona de 1442 á 1459 inclusive; de modo que al desaparecer de Barcelona Dalmau iría á lo menos para viejo. Presentes las fechas, podrán buscar esas obras de compilación capaces de ser atribuídas á Dalmau lo mismo para los días de su juventud que para los de su vejez, y determinar las influencias que sobre él hubieron de producir las variaciones de la escuela flamenca, á la cual se había dado. ¡Pero que no se haga á Dalmau capaz de pintar á lo flamenco, hombre capaz de pensar á lo flamenco! Que aun con regresar de Flandes á Barcelona con la cabeza llena de los trascendentalismos septentrionales, su estancia de diez y siete años seguidos entre nosotros se la hubieran vuelto de nuevo hacia la simplicidad catalana.

Añado, por lo que dejo dicho más arriba, que el Sr. Tormo, ocupándose de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso,* refiriéndose al Sr. Guiffrey, escribe, conociendo ó no lo dicho por el Sr. Chennevières, á quien no cita, que «el crítico austrohúngaro Dvoerak había sostenido la atribución atrevida, *aunque verosímil* y bien halagüeña para nuestro patriotismo, de la *Fontana* á Dalmau». Aun teniendo por «verosímil» el Sr. Tormo la opinión del Sr. Dvoerak, no puedo sacar la punta á esa verosimilitud. ¡Qué más quisiera yo que creer á Dalmau, á la escuela catalana, con fuerzas para componer la *Fontana de la Gracia* del Parral, como dice el Sr. Tormo! Pero mi *catalanismo* no llega á tanto, ni siquiera llega á ver, como el Sr. Tormo, en la *Fontana,* una obra

del «arte hispanoflamenco». No hay en la *Fons Vitae* una sola figura de aire español, y por ser españolas, castellanas, las figuras de la *Imposición de la Casulla,* está bien decir «obra que obedece á una corriente de arte hispanoflamenco».

Pero el Sr. Tormo ha dicho, en el sumario de su artículo, «un Dalmau que parece un Gallegos». Veamos si da razón de su parecido.

Leo: «La extraña contextura ósea de las cabezas del «Dalmau» de París delatan á un pintor español, *pariente de Dalmau;* pero, en mi opinión, castellano viejo, *hermano ó primo de Fernando Gallegos* (el retablo de San Ildefonso de la Catedral de Zamora lo demuestra), secuaz del arte de van Eyck, y acaso discípulo de Cristus y Ouwater, según lo indican, *con mayor vaguedad,* los tres cuadros del uno (Museo de Francfort, *Anunciación, Natividad)* y del otro (Museo de Berlin, *Resurrección de Lázaro),* que antes estuvieron en España» [1].

O falta de lógica el párrafo copiado ó no es exacto que el San Ildefonso de Zamora «demuestre» el parentesco de éste con el de Dalmau. La demostración en todo caso ha de ser «vaga», pues de otro modo no podría haber escrito que *era mayor la vaguedad* con la obra de Cristus ó de Ouwater.

Luego ¿cómo se ha de entender lo de que el autor de la *Imposición de la Casulla* sea «pariente de Dalmau, pero castellano viejo, hermano ó primo de Fernando Gallegos, y acaso discípulo de Cristus y de Ouwater»? Imposible sacar de aquí á qué maestro quiera el Sr. Tormo conceder el honor de haber guiado el pincel del autor de la *Imposición de la Casulla.* Cierto, lo he dicho, ó, mejor, he repetido, lo que es corriente: sólo Cristus conserva la Virgen de los van Eyck dentro de la escuela flamenca. Pero ahora digo que Dalmau consérvala mejor, consérvala con toda su gracia y dulzura, y por estas características el maestro de la *Imposición de la Casulla* podrá ser «pariente» de Dalmau ó de los van Eyck, no de Cristus. No creo que el Sr. Dvoerak hubiese podido ver á Dalmau en la *Fons Vitae,* de no haber allí una Virgen que pudo pintarla Dalmau.

---

1) Tormo, en *Cultura Española,* etc., pág. 518.

Poner luego á un castellano viejo al lado de Cristus ó de Ouwater, no creo que se le haya ocurrido al Sr. Tormo; que obras de estos maestros despertaran en un artista español el gusto por el estilo flamenco, no es posible negarlo. Pero sacando de la cuenta á Ouwater, de quien leo que el cuadro citado por el señor Tormo, si vino á España, fué á causa del saqueo, destrucción é incendio de Haarlem (año 1573), cuando las guerras de Flandes, apareciendo en Génova después, para pasar á Berlin en 1889[1], por todo esto no queda autorizada la referencia al cuadro de la *Resurrección de Lázaro*. Queda la obra de Cristus, pero es contemporánea de la obra de Dalmau, pues para Cristus se señala como años de su actividad artística en Brujas los transcurridos entre 1444 y 1472, y para 1444 Dalmau era ya conocido por los Concelleres de Barcelona como el mejor pintor de la tierra catalana. Por consiguiente, teniendo ya tan gran maestro en Barcelona, no hay para qué quedar esperando las obras del que á la sazón principiaba á ser conocido en Brujas.

Resulta, pues, que hoy por hoy nadie ha indicado el maestro español de la escuela flamenca á quien se puede atribuir el cuadro del Louvre. Dalmau continúa dándole su nombre, y si contra nuestra opinión prevaleciera la del Sr. Dvoerak, que aceptan ó creen verosímil los Sres. Guiffrey, Chennevières y Tormo, esto es, que la *Fons Vitae* del Museo del Prado es de Dalmau, entonces sería indiscutible que es también suya la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso.*

---

1) «Haarlem hatte im spanischen Kriege furchtbar gelitten, wurde 1573, ganz veroedet und veramt, eingenommen und obendrein noch bald darauf von einem groszen Brande heimgerucht. So konnte in Ouwater Vaterstadt keine Spur von ihn bleiben. Mander ruehmt eine *Auferweckung des Lazarus* in einer Architektur, hinten mit hereinblickenden Koepfen, die Spanier hatten das Bild damals mitgenommen, und erst in neuester Zeit wurde es in Genua wieder entdeckt (seit 1889 in Berlin). — PHILIPPI: *Die Kunst des 15 und 16 Jahrhunderts in Deutschland und in den Niederlanden* (Leipzig, 1898), pág. 56.

BERMEJO

Permíteme este Apéndice justificar la procedencia del *San Miguel* indicada por el Sr. Cook (tomo I, págs. 122 y 123). Diciendo este señor que tenía por cierto que procedía de las inmediaciones de Valencia, no había de serme difícil averiguar todo lo que es posible averiguar de una venta de tapadillo. Mis informantes han sido los Sres. Tramoyeres y Burguera.

Un corredor de antigüedades valenciano apodado el Boniquet tenía en venta el cuadro allá por los años 1900. Fué á verlo el Sr. Burguera, y por la nota del cuadro tomada á la sazón, que me ha hecho el obsequio de enviarme, no hay duda alguna de que se trata del *San Miguel* de *Rubeus,* convertido en un *Rubens* por el dicho corredor. Vista la importancia de la obra, se apalabró su adquisición; pero ausente en aquel momento el Sr. Tramoyeres de Valencia, no pudo cerrarse el trato, y al regreso de éste ya se había vendido, yendo á parar á Berlín, circunstancia bastante para el Sr. Casellas para hacer, como se recordará, de Bermejo, un maestro de Nuremberg. ¿De dónde procedía el cuadro? Metióse en esa averiguación mi inteligente amigo y tenaz investigador de la pintura valenciana Sr. Tramoyeres, y de sus indagaciones sacó la *posibilidad* de que la tabla en cuestión hubiese salido del pueblo de Tous, próximo á la ciudad de Alcira, de cuya iglesia parroquial resulta, en efecto, ser el titular San Miguel.

Sin tiempo para entrar en averiguaciones sobre los Tous catalanes y valencianos, ¿se quiere cosa más singular después de lo que hemos dicho acerca de Per de Tous *el Mozo* (págs. 80 y 81), como impulsor de la venida á Cataluña de los cordobeses? ¿El cordobés Bermejo fué, á impulsos del Tous ya castellanizado, á parar al lado de los Tous valencianos? ¿Será todo meramente casual? En este caso fuerza es convenir en que la casualidad gasta bromas pesadas á la investigación, pues encontrarse uno con los Alfonsos de Baena en San Cugat y San Gerónimo de la Vall de

Hebrón, construyendo este monasterio para los Tous catalanes, y encontrarse al lado de los barones de Tous valencianos á Bermejo, y ser todo casual, es de lo más peregrino que puede ocurrir. Pero yo no sé, desde el momento que no se trata sino de explicar el paso de los cordobeses á Cataluña y la presencia de un cuadro de Bermejo en Tous valenciano, si no se puede admitir que no es la casualidad lo que ha dispuesto así las cosas, sino el hallazgo de las relaciones arriba apuntadas.

Suponer que Bermejo saliera de Córdoba ó de Sevilla para ir á Tous á pintar el *San Miguel*, no es posible, porque este cuadro es una obra de tan bella factura y tan imbuida de principios de escuela pictórica de abolengo, que Bermejo no la podía haber aprendido ni estudiado en su patria: esto obliga á creer que pudo pintar en Barcelona para los Tous de Valencia el *San Miguel*, impulsado por los Tous que levantaban á las puertas de Barcelona el monasterio de la Vall de Hebrón, y también, como éste, como despedida ahora de los Tous valencianos, fundación de los reconquistadores de su familia.

Si con esta averiguación no hemos dado un paso para esclarecer el que también podría llamar «enigma» del arte de Bermejo, á lo menos creo que habremos conseguido consolidar la presencia en Barcelona de Bermejo, pintando ora cuadros patéticos como *La Piedad* y el *Eccehomo* de Vich, sus obras indubitables, ora obras tan tranquilas y bellas como el *San Miguel de Tous;* de modo que hay que tomar en seria consideración el hecho de haberse pintado en Barcelona el *San Miguel,* como se quiera explicar sin soluciones de continuidad nuestra pintura en el primer tercio del siglo XVI.

Tal vez la relación de los Tous andaluces con los valencianos pueda servir para que germine la duda de si en realidad hemos de traducir *Bartholomeus Rubeus* por Bartolomé Bermejo, y no por Bartolomé Ros, Roig, Rubio ó Rojo. Digo esto porque un eminente crítico francés que no quiero citar porque ya él en caso hará pública su opinión y procurará justificarla, me declaró que él no estaba convencido de que, en efecto, *Rubeus* fuera Bermejo, aun admitiendo que el cuadro es español. Para mí, como dejo dicho, la prueba la veo en la identidad de factura — por

todo lo que puedo juzgar de la fotografía inglesa — entre el caballero orante y el canónigo Desplá. De no ser así, por cuanto en el *San Miguel* es imposible reconocer el autor de *La Piedad,* comprendería que se sustentara la opinión de que Rubeus no debe traducirse por Bermejo, y justificaría este particular recordando que si la firma del *San Miguel* dice *Rubeus,* la inscripción puesta al pie del marco de *La Piedad* dice *Vermejo* (pág. 120), y en verdad no se explicaría que Bermejo, al latinizar su nombre, escribiera ora *Vermeio,* ora *Rubeus.* Esta contradicción no me ha decidido á distinguir por su nombre á dos maestros, á un Bermejo y á un Ros ó Roig, ó Rubio ó Rojo, primero por lo que dejo dicho de la factura realística de las cabezas del caballero orante y de Desplá, y en segundo lugar porque no estoy convencido de que la inscripción del marco de *La Piedad* sea de mano de Bermejo. Escrita en caracteres romanos mayúsculos, debo por esta circunstancia estimarla posterior á la obra de Bermejo. Es muy posible que su redacción fuera obra de Desplá, ya que éste no falleció hasta el día 6 de febrero de 1523, fecha que da la losa de su tumba en la Sala Capitular de la Catedral de Barcelona, á cuyo lado cuelga *La Piedad.* Desplá pudo, pues, muy bien y en un tiempo en que ya eran pasados de moda los caracteres góticos, recordar en caracteres romanos que el cuadro que en efigie pictórica — además de la escultórica — lo ha conservado á la posteridad, él lo hizo pintar y lo pagó, y que fué Bermejo su autor, y, traduciendo ó latinizando su nombre, puso *Vermeio.*

¿Prevalece en contra de lo que yo creo la opinión de que hay que distinguir entre *Rubeus* y *Vermeio?* En este caso reclamo para el arte, para la escuela catalana y para su filial la dalmaciana, á *Rubeus,* que traduciría por Rubio ó Rojo, y no sería sinó un cordobés más en nuestra escuela, añadiendo que *Bartolomé* Rubio ó Rojo no es sólo el autor del *San Miguel,* sino el autor de la *Imposición de la Casulla á San Ildefonso;* y como se quiera dejar á España la *Fuente de la Vida,* autor de esta obra, y aun de otras que no quiero citar, pues desde el momento que viéramos en *Bartolomé* Rojo ó Rubio un discípulo directo de Luis Dalmau, nada de lo que dejamos dicho en favor de las atribuciones hechas á Dalmau disconviene para *Bartolomé* Rojo ó Rubio,

y en cambio se podría aceptar lo que el señor Max Dvoerak ha dicho para dar á Dalmau la *Fuente de la Vida,* como conviniendo mejor á un discípulo.

Tal vez no parezca bien á la crítica patriótica que yo mismo dé pie á los críticos por la crítica para negar á Bermejo el *San Miguel de Tous*. Contestaré que á mí sólo me preocupa el conocimiento de la verdad, y que no creo que perdiéramos, sino todo lo contrario, caso de que se admitiera al lado de Bartolomé Bermejo á *Bartolomé* Rojo ó Rubio. Y cuán cierto es que sólo del conocimiento de la verdad me preocupo, voy ahora á demostrarlo de una manera indubitable.

Estimando, como dejo dicho más arriba, una característica de Bermejo las glorias ó nimbos que planta en las cabezas de sus Cristos, he procurado por todos lados saber si los tales nimbos eran conocidos en otras escuelas que la catalana. Sin duda por ser el más interesado en este esclarecimiento mi amigo D. Pablo Bosch y Barrau, á él debo la comunicación del solo dato que tal vez venga á quebrantar la fe en la característica en cuestión del arte de Bartolomé Bermejo.

El adjunto grabado es la reproducción de una cabeza de Jesús del Museo de Berlín, dada á Juan van Eyck. Que sea de mano de éste la cabeza que aquí es de ver, lo niego en redondo, por más que lo digan en Berlín. Por salvar todos los respetos no califico esa cabeza: diré sólo que todo lo que le falta de realista y le sobra de cabellera, la clasifican para últimos del siglo XV, como no sea mejor de ver una obra del siglo XVI. Nada diría si el cuadro de Berlín lo reclamara el Sr. Fry para Adriano Isenbrant, que yo no quiero ni para Bermejo ni para su escuela ese cuadro de Berlín tan desprovisto de caracteres de verdadero arte. ¿El nimbo? Cierto, como es de ver, que lleva la cabeza de Jesús un nimbo cruciforme, nimbo del que podría presentar otros ejemplos; pero el caso es que los nimbos de Bermejo no son sólo cruciformes, sino radioformes ó glorioformes. Esta falta de los radios intermedios entre los brazos de cruz es lo que distingue la corona de Berlín de las coronas de Bermejo. Continúa siéndome, pues, desconocida el que he llamado, de acuerdo con el Sr. Casellas, característico nimbo de Bermejo.

Debo añadir que el Sr. Tormo, en su citado artículo, páginas 518 á 520, admite que no sean más que uno Bermejo y *Rubeus;* y por aquello de la rodela del San Miguel, que fuera



J. van Eyck (?): El Cristo

Museo de Berlín

Bermejo condiscípulo de Núñez, y entrambos «quizás condiscípulos en la enseñanza de Juan Sánchez de Castro» (520), sobre este último extremo me ratifico en lo dicho en las páginas 112 y siguientes.



Jaime Huguet: Retablo de San Jorge
Escenas de su martirio
Museo del Louvre, París

JAIME HUGUET

«No hay,—dejamos dicho en la página 194 del tomo I,—en la *tabla de San Jorge de Pedralbes,* signo cierto para la filiación de la misma á la obra de Martorell; pero yo no creo que lo menos provisionalmente no se le pueda adjudicar.» Esto escrito é impreso, mi último viaje á París y la amabilidad de D. J. Guiffrey, que me mostró cuatro tablas del martirio de San Jorge como procedentes de Barcelona ó de sus cercanías, me plantearon de nuevo la cuestión del *maestro de San Jorge.*

Las cuatro tablas del Louvre resultaban desde luego de procedencia conocida por haber publicado Puiggarí la que representa el arrastre de San Jorge. Malo es el dibujo, pero evidente la copia[1], y á su pie escribió: «Fué de casa Rocabruna». Esta preciosa indicación me puso en camino de averiguar si entre estas tablas y la *tabla de San Jorge de Pedralbes* existía una relación, y, en efecto, no tardamos mucho en averiguar que las cinco tablas en cuestión habían formado el retablo de San Jorge, en poder de D.ª Josefa de Rocabruna hasta su fallecimiento, pasando por un laudo arbitral pronunciado en 1872 con motivo del reparto de sus bienes, la *tabla de San Jorge,* á su albaceazgo, y las otras cuatro á su señora hermana, madre del barón de Albi, que las vendió cinco años atrás al anticuario barcelonés señor Dupont, y éste á un anticuario francés de quien las adquirió la Sociedad francesa de Amigos del Louvre, que las regaló á ese gran Museo. Aquí nuestros museos, por ser pobres, no tienen «amigos». ¡Cuán cierto es que sólo se da á los ricos!

Ahora debemos explicar lo que hemos dicho de que procediera de Pedralbes la tabla de San Jorge.

Dijimos que la tabla procedía de una familia de nombre aristocrático, nombre que sonaba en una calle de Barcelona, aunque no con tal carácter: aludíamos á la calle de Dou. Nació

1) José Puiggarí: *Estudios de indumentaria española concreta y comparada* (Barcelona, 1890), pág. 380, lám. 40.

el error de haber sido el Marqués de Dou uno de los albaceas de D.ª Josefa de Rocabruna, por cuyo intermediario adquirió el Sr. Ferrer-Vidal y Soler, á instancias del pintor Sr. Moragas, la preciosa *tabla de San Jorge* (tomo I, pág. 194).

Lo que á consecuencia de todas esas averiguaciones resulta ahora del papel pegado á la *tabla de San Jorge,* en el cual se leía *Albes,* es que el retablo fué á parar á dicho monasterio con motivo de la última guerra civil, para sustraerle á sus furores, enviándolo la familia Rocabruna, desde la provincia de Lérida; pero de qué punto, de qué pueblo ó ciudad, no hemos conseguido averiguarlo; de modo que el dicho papel no era más que un resto de la etiqueta del envío.

Dicho se está, pues, que ya no es posible, ni aun provisionalmente, averiguado todo lo que antecede, continuar dando á Benito Martorell la *tabla de San Jorge,* á lo que me había decidido el dicho letrero, y el encontrar á Benito Martorell pintando para el monasterio de Pedralbes.

El autor de la *tabla de San Jorge* tal vez se nos revela en las tablas del Louvre ó de la familia Rocabruna. Yo creo que se trata de una obra de Jaime Huguet, y fundo mi opinión en ser incontestablemente una sola figura la de San Jorge en el cuadro de su azotamiento, y la de San Damián del cuadro del martirio de los Santos Médicos del bancal del retablo de San Abdón y San Senén de San Pedro de Tarrassa (pág. 31). A esta identidad se añade otra, la de la guillotina empleada para la decapitación de los Santos Abdón, Senén y Jorge (pág. 28).

Semejanzas en las facciones de varios personajes creo que también son de ver. Señalaré sólo un caso que me parece muy claro. La cabeza que sale por encima de la del caballo del prefecto Daciano, según Vorágine, no es otra que la del magnate que asiste al emperador en la tabla del juicio de San Abdón y San Senén (pág. 26). Otras similitudes podríamos añadir, si en las tablas de San Jorge, por tratarse de gente africana, no hubiese el artista exagerado las facciones propias del pueblo judaico, encargado de representar á aquél, hasta llegar á la caricatura.

El mulo blanco de la conducción de los restos de San Abdón y San Senén (pág. 28), á juzgar por la factura, es el mismo que



JAIME HUGUET: RETABLO DE SAN JORGE
ESCENAS DE SU MARTIRIO
Museo del Louvre, París



JAIME HUGUET: RETABLO DE SAN JORGE
ESCENAS DE SU MARTIRIO
Museo del Louvre, París

arrastra al suplicio á San Jorge. Imposible dejar de notar en este particular de la técnica la concordancia entre el retablo de San Jorge y el de Tarrassa en punto á la supresión de los fondos dorados y su sustitución por los de paisaje, ó sea la sustitución de los cielos de luz por los azulados.

Conocemos la obra de Huguet por su dicho retablo de Tarrassa, obra de los años 1458-1460, es decir, para un tiempo en que nos consta la presencia de Luis Dalmau en Barcelona. Que Huguet era capaz del virtuosismo flamenco ó dalmaciano, su retablo de Tarrassa, de una ejecución pulquérrima y de un colorido caliente, lo atestiguan. ¿Se dejó Huguet ganar por las finuras y los tonos vivos del flamenquismo? Todo lo que hay de finura de ejecución y de contrastes doy que sea de la escuela de Dalmau. La concordancia de tiempo explicaría que Huguet hubiese adoptado una técnica que había de tener forzosamente admiradores en la escuela catalana á lo menos mientras viviera Dalmau.

Si hay algo que sorprenda, para no decir que desoriente, en el *retablo de San Jorge,* es el movimiento de las composiciones de las tablas. Hasta en la figura bellísima del San Jorge hay toda la magnificencia del gesto militar de un guerrero de la época. El caballo mismo tiene un movimiento adecuado. Pero este mayor movimiento no puede ser motivo para que no se dé á Huguet el *retablo de San Jorge.*

Pasando del movimiento general de las composiciones al de las figuras, Huguet, el hombre que tan alto se nos ha presentado en la representación del misticismo de los mártires en las escenas de su martirio, se nos revela ahora como maestro en la expresión del dolor físico. Su San Jorge no cabe dudar que siente el dolor material aun dentro de su exaltación religiosa. En este particular casi me atrevo á decir que la pintura no presentará una figura superior á la de San Jorge arrastrado. Es de aquellas que se dice, para explicarlas, que se han tomado del natural. La rigidez de los miembros y su exteriorización anatómica es de un realismo que haría honor al propio Ribera.

Dejamos con todo esto dicho lo bastante para que se comprenda que dentro de la misma escuela catalana tiene el retablo

de San Jorge un valor excepcional. Sin salirse de nuestra escuela, se distingue de todo lo que conocemos, como para enseñarnos lo distantes que aun estamos del conocimiento completo de nuestra pintura. La dificultad de precisar para cada maestro sus variaciones y su tiempo, faltos de cronología muchas veces, cuando de ellas conocemos más de una obra, aumentan, como para el caso de Huguet de quien no tenemos conocida más que una obra indubitable y está para el año 1460, cuando nos consta en plena actividad artística desde 1448. ¿Cuándo se pintó el retablo de San Jorge ó de los Rocabruna?

Figuraron en la Exposición de los primitivos franceses las cuatro tablas que hoy posee el Louvre, y figuraron, ó fueron admitidas, sólo para probar la acción ó influencia de la escuela ó pintores del duque de Berry, lo que sé por habérmelo escrito D. J. Guiffrey. ¿En dónde, pues, iríamos á colocar el retablo de San Jorge, si quisiéramos ponerle en condiciones de poder sentir lo que se quiere llamar escuela nacional francesa? ¿Cómo esa influencia pudo penetrar en Cataluña sin dejarnos rastro en el primer cuarto del siglo XV? De haber penetrado, hubiera bastado, de seguro, que Luis Borrassá se atravesara para contenerla primero, para rechazarla después. Admitir que los miniaturistas del duque de Berry, fueran quienes fueran, pintores de obras desconocidas, ó de las atribuidas sin correlación posible con las producidas por el autor del *retablo de San Jorge,* pudieron inspirar á Jaime Huguet, sólo es posible en la hipótesis de que á conocimiento de éste llegase un día un manuscrito iluminado por dichos maestros.

Recuérdese que necesitamos, para explicar el fracaso de Dalmau, de maestros que por la importancia de sus obras puedan justificar ó dar razón siquiera del desvío de los contemporáneos de Luis Dalmau por su pintura flamenca.

Sólo hemos podido en esta dirección señalar la obra de Benito Martorell, y de aquí nuestra atribución de la *tabla de San Jorge* á su mano, por cuanto esta tabla, si no supera, no desmerece en prolijidad de ejecución y riqueza de color lo más hermoso de la escuela flamenca. Pero ahora, con Jaime Huguet al lado de Benito Martorell, ¿ya tenemos conocidas fuerzas bastantes á



JAIME HUGUET: RETABLO DE SAN JORGE
ESCENAS DE SU MARTIRIO
Museo del Louvre, París

explicar el jaquemate de nuestra escuela á la intrusión flamenca?

Este estado de nuestra pintura resistiendo al formidable empuje del maestro proclamado el mejor de sus días por los concelleres barceloneses, se puede ir concretando prescindiendo de toda atribución á los maestros, ateniéndonos á las obras que llevamos conocidas, al retablo de San Marcos de Manresa, al retablo de la Transfiguración de Barcelona, al retablo de San Jorge de los Rocabruna. Pues bien: este grupo de obras tiene todavía otra, que es la intermediación, el eslabón del enlace de las mismas con la obra de los discípulos de Luis Borrassá.

Guarda hoy para la venta en sus depósitos artísticos el señor Dupont una parte de un altar ó retablo de la colegiata de Cardona, del cual no queda en la misma otro recuerdo, y ni en Solsona ni en iglesias vecinas he encontrado lo que falta, á saber, la tabla central y otra tabla lateral, la derecha. En la tabla central indudablemente estaba representada la Virgen con el niño Jesús, tal vez acompañada de San José, como lo indica de un modo cierto el cuadro de la *Adoración de los Reyes* de la tabla conservada, en la cual sólo se ven á los tres Magos en adoración acompañados de un paje. La pérdida de esta tabla central es una gran pérdida, por lo mismo que sería de dimensiones capaces para una Virgen de tamaño natural; y como en la tabla conservada tenemos *la Anunciación,* en donde es de ver una Virgen realmente notable por su dibujo y modelado, aunque ferozmente retocada, como el ángel y otras figuras, la presencia de ésta, si puede hasta cierto punto suplir la falta de aquélla, no basta á consolarnos de su pérdida. Tendríamos, de haberse conservado, una continuación de la historia de la Virgen catalana, pues aun cuando no sea de ver en *la Anunciación* la Virgen de Borrassá, para mí es indudable que aquella cabeza varonil procede de la Virgen sienesa, que, á mi entender, ofrece aquí, como en Italia, en Bellini, el tipo de la Virgen por los venecianos á tan hermosas alturas levantado.

Cierto estoy que los que admitieron en la Exposición de los Primitivos franceses las tablas de San Jorge como muestra de la acción ó influencia de los pintores ú *obreros*, que también así se les llamaba entre nosotros, que iluminaron dos magnos libros

de rezos *(Libros de Horas)* del duque de Berry, Juan de Francia, con mayor motivo aceptarían la tabla de *la Anunciación,* porque Virgen y Angel parecen haber salido de la escuela de miniaturistas que ilustró dichos libros. Compárese, sino, *la Anunciación* de Cardona con la de *Les belles Heures de Jean de France, duc de Berry,* hoy en poder del barón de Rothschild, antes en poder de la familia de Ailly [1].

Esta relación viene á dar realce á la cuestión planteada y discutida, aun no resuelta, por el Sr. Bouchot, de lo que debe entenderse por «obra de Lombardía», expresión con que se designa la manera de un grupo de pintores y miniaturistas lombardos empleados por el Duque de Berry [2]. Y en esta dirección de prevalecer no creería que la «manera lombarda» no fuera de ver en las tablas de San Jorge y en las de Cardona, no por influencia directa de los maestros empleados por el Duque de Berry, sino como una manera deducida de la difusión y progreso de la escuela sienesa en su tendencia naturalista más acentuada. Que no hay relación directa lo prueba lo muy superiores que son en perspectiva los maestros lombardos del Duque de Berry con relación á los maestros catalanes. Si no se olvidara por los historiadores de la pintura la relación de causa á efecto, no se empeñarían en buscar contactos que no pueden demostrarse, pero que parecen ciertos en virtud de dicha relación.

Llegando á tiempo el segundo número de *Cultura Española* [3], diré que Jacquemard de Hesdin, Houdin, Jacquemart Hodin en los documentos de su referencia, ilustró, en efecto, *Les Grandes Heures du Duc de Berry,* manuscrito latino número 919 de la Biblioteca Nacional de París, pero no *Las Horas* de Chantilly, como todavía repite el Sr. Tormo. El de Hesdin no pertenece á la escuela de *Las Horas* de Chantilly y Rothschild, no pertenece á la escuela, manera ó *ouvrage* lombarda. Así, peca de toda exac-

---

1) *Gazette des Beaux Arts* (París, abril de 1906).

2) Bouchot: *Les Primitifs francais* (París, 1904), págs. 196 á 224.

3) Tormo: *Miscelánea de nuestros pintores del siglo XV. Jacomart según los estudios de Tramoyeres y Burguera. Un nuevo «Dalmau» del Louvre, que parece un «Gallegos». Bartolomé Rubeus y Bartolomé Bermejo... y Juan Núñez el de Sevilla* (Madrid, mayo de 1906, página 515).

titud la referencia del Sr. Tormo con el retablo anónimo de Fray Bonifacio Ferrer del Museo de Valencia, antes atribuido á Fra Angélico, después á Spinelli, á la obra de Hesdin, no en cuanto á lo que antes se creía de Hesdin, hoy indiscutible como de la manera lombarda.

Pero el Sr. Tormo se pone dentro de aquella relación de causa ó efecto que he dicho explica, lo que no explican los contactos supuestos, cuando dice:

«Sabido es que Tomás de Muttina (de Módena) es, con Teodorico de Praga, uno de los dos patriarcas de la pintura alemana, habiendo sido llamado desde Italia por los emperadores de la casa de Luxemburgo por 1357. Pero no es tan conocido el hecho que los franceses no saben de que Carlos V de Francia (hermano del Duque de Berry y de Felipe *el Atrevido),* otro gran Mecenas del arte de la iluminación de manuscritos, compró en 1378 la célebre *Biblia* de Gerona, trabajada por Bernardino de Muttina, que después adquirió en París el arzobispo Mur, que la dejó en testamento á la sede gerundense, primera que regentó.

»La escuela de Módena en esa época se parece más al giotismo sienés que al florentino; la Trinidad del pintor franco-flamenco Malouel (rondo del Museo del Louvre) no obedece á otro influjo» *(loc. cit.,* 515).

Como pudiera creerse por lo dicho que el giotesco sienés Bernardino de Módena pudo influir en Luis Borrassá, he de decir que la *Biblia* en cuestión no estuvo en Gerona hasta el día 10 de octubre de 1456, por donación de Mur á su fallecimiento, quien la compró á mediados de siglo en París al pasar á esta ciudad como embajador de Alfonso V[1].

¿Quién puede ser el autor del fragmento del retablo de Cardona? Si, como creo por lo dicho, que el de San Jorge lo pintó Jaime Huguet, éste pudiera ser asimismo autor del retablo de la Colegiata de Cardona, éste, de mucho, también anterior á aquél, por sus antecedentes de dibujo y factura. Como indicio ó dato de filiación, son de comparar el primero de los tres reyes con el sayón de la derecha — en segundo lugar — del cuadro del azota-

---

1) VILLANUEVA: *Viaje literario,* etc. (Madrid, 1850), X, pág. 109.

miento de San Jorge. Sin estas reminiscencias viera gustoso una atribución á Jaime Cirera [1].

Fué este incuestionablemente pintor de categoría; y como era á la vez natural de Solsona y cuadra su tiempo conocido con el presumible del retablo de la Colegiata de Cardona, siendo la vecindad tanta, como atribución provisional no se discutiría dentro de nuestra repugnancia por los maestros anónimos.

Todo cuanto ahora dejamos dicho á propósito de Jaime Huguet nos hace más lamentable el no tener seguridad en las atribuciones que le hacemos como anteriores á su retablo de San Pedro de Tarrassa del 1460. Cuando en la tabla hermosísima del San Jorge notamos franco su fondó azulado, y las armas del caballero y nervios de las alas de relieve del endriago como pagando todavía contribución al estilo de la época, contra el que protestan los maestros que entonces se llamarían los modernos, concluimos que no era sólo Dalmau el maestro innovador; encontramos la aparición de éste más justificada, y nos damos, como hemos dicho, razón de su fracaso por contar la escuela catalana dentro de su escuela histórica maestros de tanta fuerza como Jaime Huguet.

JUAN LUIS DE VALLS

Nada tan curioso, como prueba de la confusión producida por el imperio de una idea, como el convertir Nuestra Señora de la Misericordia, que hubo de pintar Juan Luis de Valls, en una Virgen de la Gracia ó de la Gloria, todo por aquello del *gesto* del plegado del vestido de la Piedad del portal de su nombre de la Catedral de Barcelona, y esto cuando de la Virgen de la Gloria había hablado á propósito de la que creo obra de Pablo Vergós. Fuera de esta singular confusión, producida indudablemente poı un error de vista, al leer *gest* por *gents,* aun escribiendo esto, claro está, maquinalmente, nada más hay que advertir, pues dicho se está que Nuestra Señora de la Misericordia no viene á justificar lo

1) Vide tomo I, págs. 177-178.

que decíamos sobre la introducción del plegado franconiano, que continúa como introducción propia de los escultores en madera ó tallistas. Tarde para ampliar la acción de los maestros flamencos tallistas en la escuela catalana de pintura con nuevos datos recientemente recogidos, me ha de ser permitido afirmar una vez más mi convicción de que á ellos se deben todas las reminiscencias flamencas que en los maestros de fin de siglo en nuestra escuela se presentan.

ALGUNAS ERRATAS

TOMO I

Págs.	Línea	Dice	Debe decir
11	9	120. Piralt	120. Pinalt
11	36	1299	1499
12	7	Vallahiga	Vallebriga
12	20	Bernardo	Bonanat
45	23	Van Eyck	van Eyck
46	17	Massolino, Massaccio y los Van Eyck	Masolino, Masaccio y los van Eyck
90	31	Schaasse	Schaase
99	17	Borrassá	Bórrese este nombre
123	35	Agbar	Abgar
158	2	*Ɉanta*	*Santa*
199	grabado	La Transfiguración	La oración en el Huerto
201	última	flamenquizado Luis Dalmau	flamenquizado por Luis Dalmau
203	27	de *Jesús*	y el de *Jesús*
215	14	fué á ver	fué ver
246	21	para	por

TOMO II

Págs.	Línea	Dice	Debe decir
6	nota 3	*Te*	*The*
7	7	Eych	Eyck
14	nota 1	(París)	(Lisboa)
15	4	unidos los veo	unidos veo sus apellidos
19	17	Borán	Borau
36	12	de su	de la
71	2	documentadas, si	documentadas, existieran para los Fernández y Alfonso del siglo XV, dígase si
76	36	LX	IX
79	35	Buchot	Bouchot
94	13	mismo	cuadro
100	18 y 21	Phillips	Phillipi
102	15	»	»
199, 200 y 201	grabados	GABRIEL GUARDIA	FRANCISCO SOLIBES
225	grabado	SAN PABLO EVANGELISTA Y SAN PABLO BAUTISTA	SAN JUAN EVANGELISTA Y SAN JUAN BAUTISTA
XII	21	*Cuyralers*	*Cuyraters*
XXXVI	28	Camargno	Camarguo

DOCUMENTOS

DOCUMENTOS

I

Dimecres 18 Agost de 1400.

En nom de nostra senyor es avengut entre lo molt honorable Miçer Ponç dAmbru, doctor en decrets e cabiscol de Vich, duna part, e *Mestre Jacme Cabrera,* pintor, ciutadà de Barchna., daltre part, quel dit mestre Jacme li faça un retaule de la forma sagüent:

Primerament quel dit mestre Jacme faça al dit honrat Miçer Ponç un retaule de bona fusta dalber, apte e sofficient a retaule a fer, lo qual sia tot una post ben barrada de XII. palms dample e de XV. palms de larch, ab un peu deiús e ab sos guardapols.

Item que en lo dit retaule lo dit mestre Jacme haia a pintar la *istoria tota de la passió,* ço es, del Jeshús devallat de la creu, per la forma e manera que es pintada la dita istoria en lo retaule ja fet e posat en lesgleya de Sancta Maria de Montosion en la Ciutat de Barcelona, e ab totes les armes de Jeshu xpist e ymages e altres coses pintades e posades en lo dit retaule.

Item que lo dit retaule aia a pintar de bones e fines colors e daurar de aur fi de Florença, e ferhi o bestir la on master serà, ymages vestides de fin atzur dAcre, e la deuradura ab fullatges e altres obres pertanyents a obra fina e bona de retaule.

Item que los guardapols sien pintats datzur dAlamanya, ab texels o senyals de roses o altres obratges de fulla dargent, sagons es acostumat de fer.

Item en los costats de la dita post o retaule ferà radorxes e capitells daurats de fina aur e ratens rahó a la dita obra, e tot açò aia a donar acabat lo dit mestre Jacme del primer dia de satembre prop vinent a I. any primer venidor, sots pena de C. lliures, guanyadores la

meytat al senyor rey e laltre meytat al dit honorable Miçer Ponç, encars, emperò, que la dita pena per ell fos acusada e no en altre manera.

Item que per preu del dit retaule lo dit honorable Miçer Ponç sia tengut de dar al dit mestre Jacme vuytanta florins dAragó, ço es, de present vint e cinch florins, e com deurarà altres XXV. florins, e com posarà lo dit retaule los restants XXX. florins, al qual retaule a posar aia venir lo dit mestre Jacme a messió del dit Miçer Ponç, en lo temps que ell lo farà venir el volrà posar.

Fuerunt firmata prescripta capitula *etc.* die mercurii XVIII augusti anno M.CCCC. presentes testes.

VICH: *Curia Fumada,* Manual 1400-1403, del notario Berenguer de Vila.

N. B. El día de firmada la contrata, el pintor recibió la primera paga.

II

14 Abril de 1404.

En nom de Deu sia amen.

Item com yo *Jacme Cabrera,* pintor, aia a fer 1 reretaule als promens de Sent Jolià de Sorba de laytarca, de xvi palms dalt, ha dample xvi, ab lo tabernacle he ab lo bancal petit que aia ii imagges, la i de *Madona Sancta Maria,* he laytra de *mosseyer Sent Johan,* he lo dit reretaule aurà gardapols en torn, lo qual aurà i palms.

Item mes lo dit reretaule son iii peires, lo qual deu esser de *mosseyer Sent Jolià he de madona Sancta Bissilicia,* esposa sua, horen monges negres ab dos. Item en la pessa migana deu aver ii estories, sos assaber, alt, a la punta, deu esser *lo crucifiy,* he a lastoria maior deu esser de la ii part *mosseyer Sent Jolià,* he de laytra part *madona Sancta Besselicia,* esposa sua. Item en les pesses foranes deu aver ii estories de cascun daquest ii beneits sants.

Item cum yo son tengut de fer lo dit reretaule de bona fusta dalber, bona he segua, ab redortes he piyades ab espigues he nasses, e son contengut de colar, deu drapar, deu guiyar tot asò de bona aygua cut he de bon drap, he de boguis que sia bo he fi.

Item cum yo son tengut de fer al dit retaule de daurar, sos asaber,

les redortes he piyades eyugues he uasses he tot loc hon niia mester de bon hor de Florensa, bo he fi, he bon atzhur dAcre, bo he fi, en tot loc on si nesesari, ha daltres colós bones he fines.

Item detz fer lo guardapols del dit reretaule en botitz he dauratz dargent colrat he datzhur dAlamaia.

Item cum los ditzs promes de Sent Jolià son tengutz de donarme lxv florís dAragó, sos asaber, en tres pagues, la primera xx florís, la segona com lo dit reretaule serà en camp de daurar, laytra cant serà acabat.

Item cum yo, Jacme Cabrera, sia tengut de anar possar lo dit reretaule a lur mesió anat he vinent.

Item cum yo aia acabat lo dit reretaule a tems sert a les festes de Passca primer vinent, sot pena de xxv lliures, goyadora per la mitat al senyor rey, he laytra mitat als ditz promes, feta per ho per los dits promes primerament requesta.

Fuerunt firmata per dictum Jacobum es una parte Et Franciscum de Briquideres Rectorem ecclesie sancti Juliani sa Sorba, Berengarium Savall, Bernardum Coll, Jacobum sa Cudina et Jacobum sa Salada dicte parochie nominibus eorum propriis et tocius universitatis die XIIII aprilis Anno domini M.° Quadringentesimo Quarto. Fuerunt testes discretus Petrus de Solerio presbitero beneficiato, Anthonio Çoliba bracerio vicensi, et Alexio de Codonyano cum dicto Jacobo Comoranti dicta die.

Dictus Jacobus Cabrera firmavit apocham dictis Rectori et hominibus de viginti florenis.

Pro testibus Petro de Bruno et dicto Alexio de Codonyano.

VICH: *Curia Fumada,* Manual del notario Galcerán de Vila, 1401-1404.

III

Dimecres XXVII Agost 1404.

En Nom de Deu &.

Tractats e avenguts son capitols entre los honorats lo Sr. en Pere Rigolff e en Jaume Rigolff, mercaders, ciutadans de Barchinona; en Romeu Pastorellas, el Senyor en Ramon Montgros, de la part de Gordiola, bisbat de Vich, duna part; en *Luis Borrassà,* pintor, ciutadà

de Barcinona, de laltra part, sobre un retaule, lo qual, Déu volent, se complirà sots *invocació de S.t Salvador,* en la sgleya del dit loch de Gordiola, so es, per laltar major.

Item lo dit Luis sie tengut de endrapar e enguixar de bon guix gros e de guix prim bé e complidament tot aquell retaule que los dits promens li han ja liurat, fet de fusta, lo qual a dample demunt 16 palms de cana de Barchinona e 15 dalt, compranent lo tabernacle e banchal, e lo dit es fet dalt a forma redona retent volta; es empero construit de tres taules e banchal e tabernacle, e ab redorsas al mig e tot entorn, perque tota aquesta obra promet lo dit Luis que enguixarà be e complidament e a profit de la obra, segons que en altres bels retaules es acostumat.

Item lo dit Luis sie tengut de pintar en la taula mitjana *la Sede magestatis,* so es, *Sant Salvador saent en Sede magestatis, ab los quatre evangelistes,* e dalt la historia del *Crociffix ab les Maries, Sant Johan e juheus armats,* axí com se pertany a la istoria. En la taula primera farà duas historias: *la Transfiguració e la Cena.* En laltra altres, com *Jhudas besa a Jesuchrist,* e los juheus lo preseran, e com *resussita e aparech a la Magdalena.*

Item en lo banchal tres histories, so es, de la una part duas, con *Jesuchrist sen puga al cel,* laltra *passió imaginis,* so es, com los juheus bateran la ymage del Cruciffix e daquela ymage isqué gran multitut de sanch, e en laltre part del banchal farà la istoria, so es, *lo juy,* e aprés pintarà *lo portal,* so es, que daurarà lo bossell del portal sant, com sen lo banchal, e lo sobre pus del portal pintarà de algunes colors ab alguns fullatges o alguna altre obre que stiga gentilment.

Item promet que aquesta obra el farà dor fi, so es, les redortas, arxets, diademas e aquels campers que necessaris hi sien, axí del banchal com del retaule. Axí mateix lo tabernacle promet que farà dor fi, so es, tant com se demostren les tres cares, e de azur dAcre, e dins pintarà lo dit tabernacle vermeló, ab algunes obres, e encara promet que en quiscuna istoria farà una ymage dazur dAcre bo e fi, e les altres ymages de bon carmisis e daltres bones e fines colors, segons que en altres bels retaules es acustumat.

Item promet lo dit Luis que tota aquesta obra el aurà acabada de çi a la festa de Nadal de Nostre Senyor primer vinent, o huit jorns avans, per tal que aquela puga esser posada e assegurada en la dita sgleya en la dita festa.

E per totes aquestes coses demunt ditas, los demunt dits promens prometen a dar al dit Luis Borrassà, axi per massions com per sos

trebayls, setanta florins dor dAragó, dels quals li donen a present dotze, los que confés aver auts e rascebuts, e a la festa Domni-Sanctorum vint florins; lo restant cont Deu vuyla que sia acabat e ans de posar.

Item lo dit Luis Borrassà promet que com lo dit retaula serà acabat e los dos promens aquell sen portaran, lurs trametrà e liurarà un jove o macip seu que sen vaja ab ells per aydar lurs a seura e posar lo dit retaula, per ço que mills e ab menis perill pucha esser mes, posat e assegut, e los dits prohoms son tenguts de fer la provisió o messió del dit macip, anant e retornant sens algun salari. — *Et ideo nos dicte partes laudantes,* &.

Comunicado, y en mi poder, por el Sr. Puiggarí.

IV

Diumenge 29 Agost de 1406.

En nom de Deu e de la Verge Maria e del beneventurat messenyer Sent Luis e de madona Senta Lucia.

Capitols fets e fermats entre los promes e comfrares de la confraria del beneventurat mossenyer Sent Luis e de madona Scta. Lucia de una part, e en *Nicholau Verdera,* pintor, ciutadà de Vich, daltre part, sobre un rerataule, lo qual los dits promes e comfrares fan fer en la capella e sobre laltar dels dits sants e sa construhida en lEsgleya dels frares menors, sots la invocació de *mossenyer Sent Luis e de madona Sencta Lucia.*

Primerament promet lo dit Nicholau Verdera de fer lo dit retaule de bona fusta dalber blanch, bona e ben sequa, de mesura dample XV palms de cana de Vich, de color, e de XX palms dalt de la demunt dita cana, comprenent hi lo banchal, ab redortes dobles, per semblant forma que aqueles del retaule de Sent Gabriell qui es dins la casa dels frares menors de la ciutat de Vich.

Item promet lo dit Nicholau Verdera de andrepar lo dit retaule de bon canamas nou, so es, de bri de canem de Burgunya, e daurarlo de hor fi de florí de Florensa, e pintar de atzur dAcre bo e fi e daltres colors bones e fines. Axí com es acostumat en altres bones hobres.

Item promet lo dit Nicholau Verdera de fer hi pintar, ço es, en la una taula forana *iii istories de Sent Luis* e en laltre taule forana altres *iii istories de Senta Lucia* aconeguda del senyor de Gordia, dels frares menors. E en la taule principall del mig dues ymages, la una de *Sent Luis* e laltre de *Senta Lucia,* e la ymage de Sent Luis que sia vestit com a bisba, ab lo mitre e ab la crossa, e vestit dezur dAcre sembrat ab texels daur e flors de lir, e en la punta de la matexa pessa farà e pintarà la *ystoria del Crucifix* per semblant forma e manera que es pintat en lo retaule de Sent Nicholau qui es dins la seu de Vich. E la ymage de la santa sia bestida de porpre, a cone(xe)nsa del gordià de frares menors e dels procuradors de la dita confraria quals que sien.

Item convé e promet lo dit Nicholau de fer hi pintar en lo banchal del dit retaule v. istories, so es, asaber, en mig loch del banqual la *image de la Verge Maria ab son fill Ihs. e vi. angels,* iii a cascuna part qui sonen diverses asturmens, e en les altres iiii istories, *la Nunciació,* la segona *la Nativitat,* la terça la *Doració dels Reys,* la iiii *la Resurrecció;* lo banch sia en tot semblant a haquel de Sent Nicholau qui es dins la seu de Vich.

Item promet lo dit Nicholau Verdera que farà e pintarà lo guarde pols ab texels anbutits e senyals dargent colrat e de azur dAlamanya bo e fi.

Item promet lo dit Nicholau que lo dit retaule farà en la manera demunt dita bo e bell a conexensa de ii mestres i per part del dit Nicolau, e altre per part dels dits confrares elegidors, declarant, empero, que si en cas en lo qual los dits dos mestres elegidors declaren lo dit reataule esser bo e bell en la manera demunt dita, que la dita confraria haia a pagar als dits dos mestres lo salari e despeses quels dits mestres hauran per açò fets nels pertanyeria. E si declaraven no esser bo e bell en la manera demunt dita, lo dit Nicolau haia estar, a la menys bonesa del dit reataule. Axí que a conexensa dels dits mestres li sia remogut e levat del preu devall scrit, qui li es promès, per fer lo dit reataule. E haia en lo prop dit cars lo dit Nicolau, a pagar als dits ii mestres lo salari qui per axòls pertanya, e les despeses que per occasió daxò haurien fets los dits ii mestres.

E totes les coses convé e promet lo dit Nicholau Verdera de aver complides e acabades als demunt dits promes e confrares dins tal temps que lo dit retaule pugue esser posat ab tot compliment del dia de Sent Luis pus prop vinent a un any pus prop esdevenidor, e dassò se hobliga lo dit Nicholau Verdera e dona fermansa en Francesch de Cuspineda, draper, ciutadà de Vich. Pero que lo dit Nicholau no aia

a posar lo dit retaule a cost ni a massió sua, mas que aministrerà aquels quil posaran.

Item convenen e prometem los demunt dits promes e comfrares de donar e paguar al dit Nicholau Verdera, per preu del dit retaule, lv. lliures barchinoneses, pagadores entre iii pagues, ço es, de present XVI lliures VIII sous, e con lo retaule sia deboxat e en cunsa de deurar, altres XVI lliures VIII sous, e les remanent XXII. lliures com lo retaule sia fet e acabat dins Vich, dintre lo temps de demunt dit.

Fuerunt jurata et laudata hujusmodi capitula *etc.* die dominica XXIX Augusti anno M.CCC.VI.

Vich: *Çuria Fumada,* Manual 1405-1408, del notario Bartolomé Escayó.

V

Divendres 21 Novembre de 1410.

En nom de Deu, &.

Sobre lo retaule fahedor per en *Luis Borrassà,* pintor e ciutedà de Barcelona, a obs del *altar de S. Anthoni,* construhit en la iglesia de la ciutat de Mendresa, son estats fets, concordats e convenguts entre los honrats en J. Desglayoles, en P. de Torroella e Marti de Bojons, en Francesch Benetes, confrares de la confraria del dit S. Anthoni, tots de la ciutat de Mandresa, de una part, e lo dit L. Borrassà de laltra, los capitolls seguents:

Item: lo dit Luis Borrassà convé pintar lo dit retaule, qui vuy es ja fet de fusta en poder del dit Luis, a fer en aquell e pintar les histories segons e per la forma que son dades o posades en la vida del Sant en la manera que li donaren en scrit en un full de paper; lo qual promet daurar de aur fi de Florensa, e les colors de que vestirà les dites ystories sien de atzur bo e ffi dAcre e de altres colors bones, e lo guardapols dargent colrat o datzur dAlamanya e daltres bones e fines colors, segons se acostume fer semblants guardapolls; emperò que si los confrares damunt nomenats o mossèn lo prior dels frares dels sachs e lo discret en Benet Bojons, prevere, vulran alegir o variar alcunes istories, que ells ho puxen fer dins espay de dos mesos.

Item: *lo dit Luis sie tengut e age a fer los encarnaments axi com cares, e mans, e peus quis mostren nuus, tots de sa mà.*

Item: com lo dit retaule serà acabat ell age anar en Mandresa per possar e mostrar lo dit retaule a cost e madó dels confrares.

Item: *tote istoria en que es mostre S. Anthoni com Abbat age a vestir ab capa qui reta drap daur metizade daur d Acra e picade.*

Item: *en les istories hon age aver rey, semblantment sie vestit drap daur.*

Item: en totes altres vestadures hon age aver brots e perfills daur, que sie fi, axí com damunt es dit.

Item: sie tengut a tota reparació del dit retaule com sie possat, axí com de mal enguixat e de colors qui sabeladasen e de fenaduras quis fessen per culpa sua, en açò sie tengut dins dos anys aprés que serà posat.

Item: sie tengut dins un any aver splaguat lo dit retaula e possat comensador lo die de Nadal primer vinent a un any saguent. Emperò més, *que age a fer los diables de diverses colors, que no fossen tots negres, avans ni agués de vermeys e verts e daltres colors fines.* E convé que les coses damunt dites haurà perfetas e acabadas dins lo dit temps, primerament sots pena de 50 sous barchinonins, e obligue sos bens, ell jura per Nostre Senyor e los sants quatre evangelis.

Los dits confrares prometen fer preu de les dites coses 294 florins dor dAragó, ara de present 50, quant lo retaula serà a punt de daurar 150, e los restants quant serà acabat e en la dita capela posat.

Item: diu lo dit Luis que no se acostuma de fer les vestadures dels reys, ne capes, ne brots, ne perfills, sinó daur partit; més tots los campés e arxets e altres coses qui y sien daur fi; e los vestits se fan daur partit.

Item: sie tengut quant lo dit retaula serà splaguat avia naguna falta per colpa sua, que no saguís la manera que le daran en scrit, ço es, de les vides que aurà a fer *que pogués a conexer per altre son par menestrall.*

Item: dels presents capitolls sien fetas aytantes cartes com ne seran demanades, &. &.

(Este contrato lo publicó traducido al castellano Puiggarí en el *Museo Universal* (Madrid, 1860), pág. 44. El original catalán copia de su mano nos lo entregó en diciembre de 1902. Procede de un manual de nuestro Archivo de Protocolos, pero no consta de cuál, por haberse extraviado una hoja, la primera del cuaderno de copias de Puiggarí.)

VI

22 Septembre de 1412.

Noverint universi. Quod nos Jacobus Vib, Jacobus Graellis mercator, Galcerandus de Rafechs et Bernardus Solerii coriaterii cives Minorise, Confratres confratrie Sancti Spiritus ordinate in Capella Sancti Spiritus constructa in ecclessia beate Marie de Minorisa ac ipsam unna regentes confratriam agentes in hiis nomine dicte confratrie ex una parte, et ego *Ffranciscus Feliu* pictor civis Minorise ex parte altera. Attendentes quod ratione seu pretextu abtacionis fiende per me dictus pictorem in retrotabulo dicte capelle fuerunt inter nos dictas partes inhita et conventa capitula subsequentia.

En nom de Deu. Capitols fets entre los regidors de la Confraria del Sant Esperit, ordenada en la capella del Sant Sperit, situada en l'esgleya de Madona Sancta Maria de Manresa, de la una part, e en Ffrancesch Feliu, pintor, de la ciutat de Manresa, de la altra part, sobre la reparació per lo dit pintor faedora de algunes fenedures e rasures qui son fetes en lo retaule de la dita capella.

Primerament lo dit pintor promet de spolsar lo dit retaule, e de tornar e *adobar lo mantell de la ymage de Jesús del Coronament,* e aprés de adobar totes fenedures qui en lo retaule sien dintre les ystories, e de adobar totes blancures de guix qui si apareguen, e axi mateix de posar sisa en les fresedures que no blanqueyen en tot allà on adobar facen, e alcuns mantells axí mateix qui blanqueyen de posar un poch de color semblant daquella mateixa, qui si es e per semblant de adobar perfectament tota la obra del dit retaule de fines colors, segons la obra qui ja hi es, les quals coses promet haver acabades dací a la festa de *Omnium-Sanctorum* prop esdevenidora.

Item promet que si dins sis anys primer vinents los dits adops o algú o alguns daquells venien a menys, que ell a ses propries messions ho tornarà tot llà hon ell hagués adobat.

Item los dits regidors prometen donar al dit pintor, per son salari e treballs de les dites coses, VIII florins dor dAragó de just pes.

Idcirco laudantes, appobantes, ratificantes et confirmantes predicta capitula et omnia et singula in eis et quolibet ipsorum contenta gratis et ex certa sciencia, promittimus pars scilicet parti adjuncte et vicissim ac convenimus bona fide et per francam validam et solemnem stipula-

tionem quod attendemus et complevimus pars scilicet parti adjuncte et vicissim omnia et singula in dictis capitulis et quolibet eorum contenta juxta ipsorum capitulorum et cuius libet eorum mentem seriem et tenorem. Et per predictis omnibus et singulis attendendis firmiter et complendis obligamus pars scilicet parti adjuncte et vicissum videlicet nos dicti regentes omnia et singula bona dicte confratrie, et ego dictus pictor me et omnia bona mea mobilia et inmobilia habita et habenda ubique. Renuncians quantus ad hec omni juri racioni et consuetudini contra hec venientibus. Et ad maiorem predictorum firmitatem, ego dictus Ffranciscus Feliu juro sponte in anima mea per dominum Deum et cuis Sancta quator evangelia manibus meis corporaliter tacta, predicta omnia et singula attendere et complere tenere, et inviolabiliter observare, et non in aliquo contrafacere vel venire jure aliquo causa vel etiam ratione. Actum est hoc Minorice XXII die Septembris anno de Nativitate Domini Millessimo CCCC° duodecimo. Sig ✠ num Jacobus Corb, Sig ✠ num Jacobus Graells, Sig ✠ num Galcerandi de Rafechs, Sig ✠ num Bernardi Solerii regencium dictam confratriam, Sig ✠ num Francisci Feliu jurantes predictorum qui hec facimus et firmamus; testes hujus rei sunt discretus Petrus de Rochafort prior et Romeus de Caullis ebdomadarius dicte ecclessie.

Archivo Municipal de Manresa: Llibre dels Cuyralers.

Comunicado por el oficial primero de dicho archivo D. Joaquín Sarret y Arbós.

VII

17 Juliol de 1415.

Ego *Ludovicus Borraçà* pictor civis Barchinona confiteor et regonosco bobis venerabili Bartholomeo de Solerio licenciato in legibus civi vicens presenti, quod solvistis michi et ego a bobis habsit et recepi numeranda ducentos florenos auri comunes de Aragonia, pro quibus construxi et *pincti vobis retrotabulum ad opus monasteri Sancte Clare Vici.* Et ideo renunciando exceptioni non numerate pecunie et non recepte et dolo, facio bobis de predictis ducentis florenis per vos michi ut predicitur ea solutis presenta apocam de soluto et ponum et perpetuum finem et partitum de ulterius non petendo volo tamen quod onnes alie apoce per me vobis predictis vel absqua eorum pacte

facte sint casse et bone et subtus presenti comprehendantur (Vich 17 Juliol 1415).

Vich: *Curia Fumada,* Manuales 11-12, de Pedro Artigues, 1415-1417, fol. 85.

VIII

Diumenge a XV de Juny, any MCCCCXXI.

Avinença estada feyta entre los honrats Jurats del loch de la Guardiolada dun *retaule de monsenyer Sent Michel.*

Primerament: Lorenç Barberà, Arnau Mas, Jaume Fiter, Johan Ladó, Jurats lany present, ab mi, *Ramon de Mur,* pintor de la vila de Taraga, sobre lo, Deu volent, dit *retaule de mon senyer Sent Michel,* lo preu del qual son trenta e tres florins dor dAragó e de bon pes; dels quals trenta e tres florins me prometen de donar de present sinch florins, e de ci a Santa Maria dAgost los altres sinch; e lo restant de tota la quantitat com lo dit retaule serà acabat. Axí metex promet lo dit Ramon de Mur dar acabat lo dit retaule de ci a sinchquagesema primer vinent.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule dalt la peça del mig, comprenent hi lo banch, dotze palms, e açò palms del dit mestre; e les foranes dalt, comprenent hi lo banch deu palms e mig, e dample nou palms; he assò son les dites mides del retaule dalt e dample.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule tal com lo que yo fiu an Arbones de Verdú, ab filoles planes, e arxets, e remplants; tot labre ques segueix peruia de tala, e de colors e dor, e datzur dAcre bo e fi.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule de bona fusta de pi, bona e secha. Axí metex promet de fer en mig la *ymaya de mon senyer Sent Michel;* dalt en la punta *lo Crucifix, Maria e Joan;* en les foranes, tres stories a cada part de mon senyer Sent Michel, que los dits Jurats voldran; hi en lo banch promet de fer miges hymayes set: *la Pietat, Maria e Johan,* en les altres cares *Sent Pere, Sent Pau, Senta Catherine, Senta Pellonia.*

Item promet de daurar lo dit retaule de bon or de florí de Florença e de bon adzur dAcre bo e fi, e totes les colors bones e fines.

Item sia la *ymaya de Sent Michel armat, lo mentel datzur dAcre*

ponpolat daur; en tot loch hont Sent Michel serà, sia armat ab son mentel del dit adzur; emperò si per ventura hi havia loch que Sent Miquel nos mirés ques danar armat, que sia remès al dit pintor de ferlo de aquesta color que vist serà faedor a el.

Item vol lo dit pintor que quant lo dit retaule serà acabat, los dits yurats lo sen ayen a dur a lur cost e messions e son risch; e lo dit pintor aya eser al posar del dit retaule; emperò que los demunt dits yurats ayen a pagar les coses que necesari seran a posar lo dit retaule.

Item promet lo dit pintor de fer guardapols entorn lo dit retaule ab fulodyes de colors, ab les senyals que los dits yurats voldran.

E per aquestes coses atendre e acomplir aseguran totas las parts, primerament lo dit pintor en aprés promet que farà firmar sa muler, e axí metex yurant totes les dites coses e per consemblant metex yurar en e fermaren los desús dits yurats.

Item rebí yo Ramon de Mur, lo dia metex, sinch florins per la demunt dita rahó.

Testes huius rei sunt discretus Berengarius Venrel, et J. Carbonell, et Bonanatus... et Jacobus Boras.

Publicado por Mosén Juan Segura en *La Veu de Montserrat,* año 1895, página 27.

IX

Dimars 29 Octubre de 1443.

En nom de nostre senyor Deu Jhuxst., e de la sagrada verge mara sua, e de la verge Sta. Eulalia cors sanct de Barchna.

Sobre lo retaule dejús scrit faedor en la capella de la Casa del Conçell de la Ciutat de Barchna., son fets e concordats los capitols devall scrits entre los honorables mossen Johan Lull, mossen Ramon Savall, mossen Ffrancesch Lobet, mossen Anthoni de Vilatorta e mossen Johan de Junyent, Consellers lany present de la dita ciutat de una part, e en *Luis Dalmau,* pintor, de la part altra.

E primerament lo dit Luis Dalmau convé e en sa bona fe promet als dits honorables Consellers e als honorables successors lurs en la Consellaria, que de la ferma dels presents capitols a j. any primer vinent e continuament seguidor ell haurà fet, mès he posat lo dit retaula dins la dita capella ab tot son degut acabament, sots la talla,

forma, masura e manera de la paret interior de la dita capella vers lo altar, e sots lo exemplar ja mostrat als dits honorables Consellers, lo qual retaula e lo guarda pols farà e haie esser de bona fusta de roure de Flandres, ben endrapat e enguixat segons de sumptuós retaule se pertany.

Item lo dit en Luis Dalmau pintarà en deguda proporció e mesura *en lo mig del dit retaula la imatge de nostra dona Sta. Maria seent en una sumptuosa cadira, ab linfant Jhn. al braç,* effigiada e vestida de varietat de colors vives altes e ben exints, però lo mantell sie e haie esser colorat de adzur dAcre lo pus fi ques puxe trobar, ab sollepna fresadura dor fi de Florença sembrada en semblança de perles e pedres.

E en lo costat dret e part dreta del dit retaula pinterà *la imatge de la verge sta. Eulalia,* patrona e singular advocada de la dita ciutat, *tenint en la ma lo Eculeo del seu martiri.* E aprés en la part dreta matexa pinterà tres dels dits honorables Consellers, ço es, *mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent* agenollats ab les mans junctes dreçants los uylls vers la imatge de la Verge Maria. E seran los dits Consellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab les façs axi propries com ells vivents les han, formades *vestits de sengles samarres e caperons de color vermella, axi bella que apparega esser de grana, ab les portes e les lengues apparents esser folrades de bells vays.*

Item es avengut que a la part esquerra del dit retaula sie pintada *la imatge del benhuirat apostol Sanct Andreu, ab son mantell e ab la creu del seu martiri.* E aprés en la dita part esquerra matexa sien pintats e effigiats los *dos Consellers,* ço es, *mossen Ramon Savall* e *mossen n Anthoni de Vilatorta,* axi proporcionats com son e segons les habituts de lurs cossors, e *ab lurs samarres e caperons, e stants agenollats* en e per la forme e manera que es dit dessús dels dits mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent.

Item es emprès que en lo mig del banchal del dit retaula sie pintada *la Pietat stant en mig del Sepulcre e i. angel qui tenga lo cors de Jhs. per les espatles.* E al costat dret de la dita pietat haie a pintar *la imatge de Sanct Johan Evangelista.* E en lo costat esquerra *de Sta. Maria Magdalena,* del dit banchal haie a pintar *la imatge ab lo alabaustre* apparent ab lo contenent trist per occasió de la passió de Jhx. E en cascú cap del dit banchal sie pintat *lo senyal de la ciutat,* acompanyat de fullatges en deguda proporció.

Item es avengut *que tot lo camper del dit retaula, exceptats los lochs hon seran pintades les dites imatges e altres pintures propries a les dites*

imatges, sie tot daurat de bona e bella dauradura de or fi de flori de Fflorença.

Semblantment es avengut que *en la puncta del guarda pols del dit retaula sia pintat lo senyal reyal de la Corona d Aragó, e a cascun lats del dit guarda pols sie pintat i. angel tenint a cascun llat lo senyal reyal dessusdit.* E per los costats del dit guarda pols sien diverses fullatges tots daurats.

E per tot lo retaule dessusdit, acabat, daurat, mès e posat dins la capella dessusdita, segons dit es, haurà lo dit Luis Dalmau, e los dits honorables Consellers li prometen fer donar e pagar realment e de fet çinch milie sols barchns. per les pagues seguents, ço es, de present mil e cinchcents sols. E com lo dit retaula serà mig fet, per altres mil e cinchcents sols. E com lo dit retaula serà acabat, mès, posat segons dit es, les restants dos milie sols.

E lo dit Luis Dalmau donerà bones e segures fermanses a conexensa dels dits honorables Consellers de restituir e tornar qualsevol quantitat o quantitats que haie haudes e reebudes dels dits çinch milie sols, si e en cas que per malaltia, mort o per absencia, deffalliment o altre qualsevol cas, ell dins lo dit temps de i. any o de mes temps per los honorables Consellers prorogador, no hauie acabat, mès e posat en la forma dessusdita dins la capella dessusdita lo retaula dessusdit.

Die Martis XXIX mesis octobr. anno a nat dni. M.°CCCCLX tercio fuerunt firmata Capitula supradicto per honorls. dnos. Johannem Lull, Raymundum de Valle, Ffranciscum Lobet, Anthonium de Vilatorta et Johannem de Junyent, Consiliarios hoc anno Civitatis Barcne. Et eciam firmata et jurata per dictum Ludovicum Dalmau pictorem promittentem ipsa Capitula tenere et servare juxta eorum seriem et tenorem. Et dicti hono. Consiliarii obligarunt bona dicte Civitatis, et dictus Ludovicus omnia bona sua habita et habenda et juravit.

Testes venerabilis Johannes Carreres mercator, discretus Bnus. Monserrat not. et subsindicus Ba. Pns. Cabal virgarius dictorum hon. Consiliariorum et Bnus. Rotlan scriptor.

Die Sabatti XV mesis novembris anno predicto firmarunt et jurarunt Fferrarium Bertrandi, Phelipum de la Cavalleria fidejussores dati per dictum Ludovicum Dalmau obl. etc. jur. etc. renu. etc. et quemlibet ipsorum insolidum.

Testes sunt discretus Anthonius Brocard not. et Ludovicus Cardona mercator cives Barchne.

Die Martis XVIII dictorum mensis et anni firmavit et juravit Manuel Dalmau fidejussor datus per dictum Ludovicum Dalmau.

Testes sunt Ffranciscus de Molis notarius et Bernardus Rotlan scriptor.

Archivo Municipal de Barcelona: Papel suelto.

X

Dimecres 19 Setembre de 1453.

Noverint Universi quod die mercurii qui fuit XVIIII mensis Septembris anno a nativitate Domini MºCCCCºLº tercio, venerabilis Ludovicus Mayol et Johannes Prohia jurati anni presenti villæ Sancti Ffelicis Guixelensis, una cum Antonio Mercader, absente ex una parte et *Honoratus Borrasa* pinctor civis Gerunde ex altera parte facerunt, tractarunt et crearunt Capitulo et evinencia super quadam tabula fienda in spacio que est inter beatæ Virgine Mariæ et Sanctu Felice in modum contentum in dictis capitulis que sunt tenoris sequentis:

En nom de Deu sia e de la Verge Maria, com sia stat, pactat e convengut entre los honorables senyors de Jurats de la villa de Sant Ffeliu de Guixols de una part, e Honorat Borrassà, pintor, ciutedà de Gerona, de la part altre, presents e entervenits los honorables Ffrancesch Spital, Johan Ramon e Bernat de Pau, de la dita vila, e los venerables frares Ffrancesch Castell, prior, Ffrancesch Vidal, mongos, los discrets Pere Jofre, prevera de la dita Vila, en e sobre una pessa del rerataula major del cap del Monastir qui sha a ffer, la qual pessa sa a ffer star en lo spay entre la Verge Maria e Sant Ffeliu, la qual pessa sa a fer ab la manera e storias seguents:

Primo que lo dit Borrasà hage e sia tingut a ffer la dit taula qui ha de estar en lo spay entre la Verge Maria e Sent Ffeliu, ten gran e ten ample que tap lo espay qui es entre la Verge Maria e Sant Feliu.

Item mes que lo dit Borrasà hage a ffer un pilar semblant de aquells qui ja son possats ab la dita pessa e son a dins la dite taulà hage e sia tengut de pintar dues stories segens, ço es, una, *quant mossen Sent Ffeliu preicava en una plaça ab grans gents qui escoltavan lo seu sermó,* e laltra istoria *quant lo rosegaven tot nu per los peus dos mulls jovens per les places e carrers,* e entre les dues histories hage a ffer dues tubes, ço es, una al mig e altra al cap, e baix la dita claravola les dites tubes, emperò tales com aquells qui ja son al rerataula, ço es, ab

tals pilós e fulles e que agen esser les dites tubes dabans pus amples que pus stretas, e que tingan las tubes de pilar a pilar.

Item mes que sobre tot la dite taule sage a ffer un gardepols, lo qual sia dargent colrat e corcat lo camp de colós de atsur o de carmin, o de aquelles colors qui al dit pintor sembleran esser belles ab lo gardepols.

Item mes que sobre tot la dita taula hage esser *los camps enbotits e daurats dor fi,* e totes les coses necesaries esser daurades que sien dor fi de fines colors e de bon atsur de Llamaye, e les ymayes ben riques vestides.

Item que lo dit pilar sia semblant com los altres que ja son, ço es, tan gran e tal matex.

Item que los dits honrats jurats donen he hagen a dar per temps de fer la dita taula al dit Borrasà de ci a Sent Pere, Sent Ffeliu prop venidor, e lo dit Borrasà dins lo temps promet de ferla sots la pena deval escrita. E así matex que lo dit Borrasà hage haver de la dite taula a pintar per son salari sexante sinch florins dor dAragó, pagadors en aquesta manera, ço es, de pressen XXI florí, e aprés, quan serà per adeurar, hage haver altres XXI florí, e los restants XXIII florins hage haver quant haurà acabada o feta la dita pessa e possade. Emperò es convingut que lo dit Borrasà hage a ffi la dita taula ajudar e posar de ci a Sent Pere, Sant Ffeliu, e los dits jurats aportarle de Gerona e pagar lo port. E les dites coses prometran tan los dits jurats com lo dit Borrasà cumplir sots pena de XXV lliuras barcelonesas, la qual pena sia gonyade tantes voltes serà comesa, gonyadora les dues parts als dits rerataulas, e la terça part a la Cort qui fui a la exequció.

Que capitula & &.

Archivo Municipal de San Feliu de Guixols: Manual de Acuerdos de 1453-1455.

Después van figurando en distintos plazos las ápocas de los plazos.

Comunicado por el oficial del Archivo de la Corona de Aragón, D. Eduardo Hurtebise.

XI

Any 1453-1454.

Lo nom de Nostre Senyor humilment implorant.

Nosaltres, en *Pere ça Closa* e *Guillem Verti,* pinctors, ciutadans de

Barchinona, consols lany present de loffici dels pinctors de la dita ciutat de Barchinona. Attenent nosaltres, per rahó de nostre art e offici de consols, haven plen poder de declarar e de termenar tots debats e questions quis moguen en lo dit nostre offici de pinctor, e com ara novament sia devant nosaltres preposada una certa questió o debat per en Jacme Torner Fuster, ciutadà de la dita ciutat, marmessor e executor unich e insolidum den *Ramon Isern,* quondam, ciutadà de la dita ciutat, axí per rahó e ocasió de la soldada que lo dit Ramon Isern quondam, dementre vivia, prenia en lo obrador den *Benet Martorell,* quondam, pinctor, ciutadà de la dita ciutat, com encara dels jornals de obrar e pintar per ell dit quondam Ramon Isern en lo dit obrador, com per rahó de differencia de comptes com al per qualsevol altre rahó, dret, titol, scrits e consernits lo die del obit del dit Ramon Isern quondam, fets e pertanyents en qualsevol manera. E per la dita rahó sia en un altre stat fet la instancia del dit marmesor un manament de part del magnifich regent virrey que la dita questió e debat nosaltres per tota la present setmana haguesem a decessir, sots certa pena en lo manament, ab tot efecte, segons som tenguts e sobre les dites coses nostre conciencia purgar, e la dita questió e debat decesir e determinar, e en aquella ffi perpetual imposar, axí en vertut del dit manament com per lo poder que nosaltres havem en las questions e debats quis moven en lo dit art e offici per rahó e per ocassió de aquell, e per major expedient nostre e conformació hagam aiustat Consell de prohomens del dit art e offici, en lo cual Consell sian stats presents los senyors en *Jacme Vergós, Luys Dalmau, Johan Squella, Johan Oliver* e *Guillem Plana,* pinctors, ciutadans de la dita ciutat, prohomens, de part nosaltres en aquest acta presents e a nos associats. Qui en temps en nosaltres an vist privadament e reconagut un full de paper scrit per lo dit Ramon Isern, quondam, en lo qual se nombren tots los jornals de obrar e pintar fets per ell dit Ramon Isern en casa e obrador e fóra casa del dit quondam Benet Martorell, en el cual full de paper en part es escrit e verifficat de mà del dit Benet Martorell, quondam, mitgensant lo qual full de paper denota que netre la dita soldada lo dit Benet Martorell dava e pagava, e dar e pagar era tengut al dit Ramon Isern, quondam, los dits jornals, ço es, per quiscun jornal IIII sous VI. La qual cosa, segons las nostras consciencias, e dits dels dits prohomens, era molt condeceint e de gran equitat, car sens aquells dits jornals de la dita soldada lo dit Ramon Isern quondam bonament no y poguera viura ne mantenir casa axí com feya. Per ço nosaltres dits consols, ensemps ab los dits

prohomens e altres en semblants actes experts e savis, haven vist e reconagut, remirat e mirat lo dit full de paper, com altres comptes de e per los quals trobariem lo dit Benet Martorell e ho sos hereus o succehidors, o debens destinadors, enertomadors al dit Ramon Isern vint lliuras barchinoninas, e ultra en agut Deus en aquestes coses devant nostres ulls declaram e la interin e motiu nostra e dels dits prohomens manifestam que los dits hereus e succehidors del dit quondam Benet Martorell hagen e sien tenguts, dar e pagar al dit Jacme Torner, marmessor demunt dit, axí per rahó e ocassió de la dita soldada e jornals, com defferencies de comptes e deutes deguts de temps passats, com per altres qualsevols rahons e causes en las quals lo dit Benet Martorell e o sos hereus fosien tenguts ne obligats al dit Ramon Isern fins lo dia del seu obit las dites vuit lliures barchinonenses, les quals ab la present al dit Jacme Torner, marmessor demunt dit, adjudicam e ab lo pressent los dits hereus o succehidors o debens detenidors del dit Benet Martorell en aquelles vint lliures en dar e pagar al dit marmessor condempnam.

Encara mes nosaltres dits consols ab la present nos aturam e retenim plen poder de interpretar o corregir e finenar totes e sengles coses antigues e dumptoses o de correctió dignes de si algunes en la present nostra declaració no appareran ara o en sdevenidor una vegada e moltes, e aytants com per les dites parts o per la une de aquelles ne serem com sens sequesta de aquellas segons a nosaltres sia vist fahedor.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Antonio Vinyes, en la bolsa del manual de los años 1453-1454.

XII

Dimecres 26 Novembre de 1455.

Capitols fets, firmats, concordats e convinguts entre lo raverend frare B. Abbat de Ripol, de una part, e en *Jacme Huguet,* pinctor, ciutedà de Barchinona, de la part altre, de e sobre les istorias que sian a pinctar en lo bancal del retaule de Madona Santa Maria del Monastir de Ripol.

Primerament: lo dit Jacme Huguet, pintor, convé e en bona fe promet a lo dit ravarend mossen lo Abbat, que en las ystorias primeras de la part dreta del dit banchal, so es, en la primera casa, pintarà la

istoria de la Sena, stant Jesuchrist en la taule ab los dotze Apostols. E en la segona casa pintarà con *Jesuchrist feu oració en lo hort de Gericó.* E aprés en les altres dues ystories de la part esquerra del dit banchal, en la primera casa pintarà *com portaren a crucificar Jesuchrist ab la Creu al coll, acompanyat de Juexes, demostrant com la Verge Maria, Sent Johan e Sent Pere lo acompayaban.* E en la segona e darrera casa del dit bancall sie *asseguda la Verge Maria al peu de la Creu ab lo Jhesús mort a la falde e ab totes les Maries, e Joseph e Nicodemus.* Més avant promet lo dit Jacme Huguet al dit mossen lo Abbat que en las tres cases del tabernacle (pintarà *la Verge Maria ab lo Jhesús),* ço es, en la casa del mig se pintarà *lo Crucifix hi la Verge Maria e Sent Johan.* En la casa de la pastoreta del dit tabernacle (pintarà *la Verge Maria ab lo Crucifix)* Jhesús al bras. E en la part squerra del dit Tabernacle sie *mossen Sent Benet assegut.* Mes avant es convengut entre los dits mossen lo Abbat e Jacme Huguet promet en tots los campés e diademes de les imatges qui necesari hauran de les dites ystories totes aquelles embotirà de guix e daurarà dor fi com se pertany. E per semblant deura dor fi tota lobra de taula qui acompanyarà lobra de les dites ystories. E mes promet fer es quiscuna ystoria una imatge vestida de fin atzur dAlamanya e mes fi mester serà. Mes avant lo dit Jacme Uguet haurà a fer en las sinch casas qui son en lo detras del dit bancal sinch mitges imatges com nos puguen mostrar molt, ço es, en la casa del mitg *Jhesu-Christ tenin lo calçer ab la ma, demostrant la ostia dins lo calçer,* e en les quatre cases restants haya a pintar *quatre mitges ymatges de profetes,* e aquelles qui millor fassen el fet de la consagració e que les haia acabar de blanch e de negre. E, per tant, que les dites sinch cases, ab les dites sinch mitges ymatges, isquen, e si mostran milor sie pintada la obra de talla qui las sinch dites cases acompanyen al detràs del dit bancal de groch perque don semblança dor e perque la (blancó) isque dels campers. E totes les dites coses lo dit Jacme Huguet promet fer ab tota aquella perfectió ques pertany.

Item lo dit mossen lo Reverent Abbat, per sguard e contemplació e remuneració dels traballs e despeses que lo dit Jacme Uguet a de fer en totes les desús dites coses o per preu o salari de tota la dita obre, convé e promet al dit Jacme Uguet li darà e pagarà en la forma seguent: vuytanta florins corrents valents onse sols florí, ço es, ara de present vint e quatre florins e sis sols, e los restants cinquanta sinch florins e sinch sols en sie dues aguals pagues, ço es, la una meytat com lo desús dit retaula serà enguixat e deboxat e a punt pera daurar, e laltre meytat com serà de tot acabat.

Item mes es convingut entre lo dit mossen lo Abbat e lo dit Jacme Uguet, que ell lo dit Jacme Uguet haia e haver acabadas totas las desús dites cosas, sots la pena desús scrita, de ci a la festa de Madona Santa Maria del mes dagost primer vinent.

Item mes son dacort les dites parts que en cas que lo dit Jacme Uguet no fes la obra ques pertany en lo dit retaula e bancall, e lo dit mossen lo Abbat no y sie content, que sobre lo ber acabar de la dita obre es entre las ditas parts alguna differencia o debat que sobre la dita differencia o debat, cascuna de las dites parts haian starse a la pena desús scrita, haian a starse a dita determinació del senyor en *Matias Bonafè,* ymaginarius, lo qual cascuna de les dites parts de present eleges.

Totas las ditas coses per la una e laltre promeses convenen e prometen les dites parts, ço es, la una a laltre e endessemps de tenir, cumplir e observar, sots pena de vint y sinch lliuras barchinonenses, gonyadores les dites parts per la part obedient e per qui no starà de complir les dites coses. E per la restant terça part al official qui n farà la exequció, ab restitució de messions e obligació de bens mobles e inmobles, haguts e hauradós. *Quod juramus,* &.

Volen les dites parts que dels presents capitols e de cascuna de aquells sien fetes una e moltes cartes ab totes e sengles clausulas, renunciacions e juraments a coneguda del notari dels presents capitols substancia del fet no mudada.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual del notario Antonio Vinyes.

XIII

Die sabbati XXVIII predictis mensis Februari, anno a Nativitate Domino MCCCCLVI.

Ego *Guillelmus Martini* pinctor civis Barchinona. Attendens quedam capitula facisse inhita (?) concordatum et firmatum inter me ex una partem et juratos probihommes locorum di Sado e di Riber presentis ex altera in et super quodam retabulum per me faciendo in ecclessiæ parrochiali Sancti Donati loci de Sado quorum capitulorum tenoris talis est.

En nom de Nostre Senyor Jesuchrist e de la humil Verge Maria

mare sua, he de lo gloriós mon senyor Sanct Donat, patró e advocat de la iglesia he rectoria de Sadao, hon sia notori a tothom com disabte XXI del mes de Febrer del any de la nativitat de Nostre Senyor Jesuchrist M.CCCC.LVI foren concordats he fets capitols entre los homens jurats e prohomens de Sadao e de Riber, de una part, e den Guillem Martí, pinctor, ciutadà de Barchinona, de altra part, per un retaula, lo cual ha fet lo Jacme Reig, esmaginayre, de fusta, per la iglesia de Sadao, sots *la invocació de Sanct Donat,* segons la forma dels capitols seguents:

Primo que los dits jurats e prohomens han a donar al dit Guillem lo retaule acabat ab tot son cumpliment, tant com toque la fusta.

Item lo dit Guillem Martí promet pintar la *imatge de Sanct Donat,* ço es, tota la casulha de or fi brunit he la crossa he mitra, he là hon menester serà, e lo camis blanch los enversos de la casulha datzur dAlamanya; lo restant de la dita imatge, segons se partany a la fresadura, sinó entallada, aya embotir e metre daurar dor fi, e lo dit Guillem ha pintar la casa de la dita imatge vermella e verda brocada dor fi.

Item farà lo cel dor bronit fi; la claudor bronit ab los verduchs.

Item pintarà en los costats del dit retaula, ço es a saber, en los espays de cada post, tres historias de montsenyer Sanct Donat aquelles que los dits prohomens deliberaran, però los camps seran dor fi.

Item pintarà en los dos espays del banqual dos himatges, ço es, en la una *Sent Macari,* en laltra *Sent Bernardí.* En lo tabernacle, en mig *lo Crucifix,* a la part dreta *la Verge Maria,* a laltra *San Joan,* com se pertany.

Item pintarà en las portas del dit retaula dos imatges, ço es a saber, en la una *Sant Pera de las claus,* en la altra *montsenyor Sant Pau de la spasa,* los campés dor fi, e los campés embotides.

Item promet e obliga lo dit Guillem daurar lo tabernacle e los portals e laspiga, tubes, pilas, xampanyes e tota lobra entretallada e campés e diademes, e allà on menester serà, dor fi brunit, axí com se acostuma en retaulas, e fòra en cascuna istoria una imatge datzur dAlamanya, e totas les altres colós fines, e totes los camps embotits en tot llà hon seran menester e picats.

Item mes farà los guardapolvos embotits e argentats e colrats segons la costuma en retaulas.

Item promet e sobliga lo dit Guillem donar lo dit retaula acabat ab tot son compliment, axí com sapartany, dací a la festa de Nadal primer vinent, sots pena de XX lliuras moneda Barchinona, aplicadora

la meytat en aquell official real que serà seynat executar la dita pena, laltra meytat sia guanyada a la part acusant.

Item mes promet lo dit Guillem e sobliga donar bon compliment en las cosas demunt dites ha coneguda e ha juy, ço es, dels consols dels pintós de la ciutat de Barchinona.

Item mes, i en pres les dites parts, qui sis fallís en la dita obra que no fos speciffìcat en los capitols demunt scrits, que dos homens hi agen a dir a consell dels pintors de Barchinona per part de Sadao e de Riber.

Item es convengut entre las parts que lo dit Guillem aie a donar bonas fermences e bastants dintre Barchinona.

Item sobligan los dits jurats e promens donar e pagar lo dit Guillem Martí, per preu del dit retaula, ço es, a saber, C.L. florins de moneda corrent en Barchinona, los quals li haien a dar en quatre pagas, ço es, de com X.L. florins.

Item con lo retaula serà enguixat e diboxat e aparellat pera daurar, li haien a dar XXX. florins.

Item con lo retaula serà acabat laurar portar a la iglesia de Sadao e lagen posat, li haien a dar XL. florins.

Item lo restant, que son XXXX. florins, a cumpliment de pago del dit preu, li haien a pagar daçí a la festa de Tots Sants de lany MCCCCLVII.

Item es enprès entre les dites parts li haien a fer les pagues axí com es enprès sots les penes demés contingudes.

Cancelóse el martes 7 de diciembre del año 1457.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Juan Anthoni.

XIV

Die Sabbati XV Decembris 1459.

Sit omnibus notum quod ego *Ludovico Dalmaci* pinctor civis barcinone confiteor et recognosco vobis venerabili Bernardo Ferrari ville de Matarone et Anthonio Mas dey Casteller prohomines eiusdem Villæ operis anno presenti una cum aliis ecclesiæ eiusdem villæ. Quod in diversas vices sive soluciones dedistis et solvistis mihi bene et plenam ad meam voluntatem omnes illas Quinquaginta

quinque lliuras Barchinonenses quas vos in operam jam dictam juxtam formam capitulorum inter me et vos super his in posse Bartholomei Agelli notarius infrascripti, die XXIII Marcii anno a nativitate Domini M.CCCC.L. septimo firmata mihi dare et solvere teneabamini por depingendo quoddam retabulum per me factum in Capella sive *altare Sancte Cecilie* constructa in ecclesia parrochiali dicte ville de Matarone. Et ideo renuntiando excemptionem, &.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Bartolomé Agell.

XV

Dissapte 3 de Febrer de 1460.

En nom de deu capitols fets, inhits, concordats e fermats per e entre en Joan Collell, Jacme Cornelles e Anthonii Collell, de peroquia, de Sant Miquel dOrdeig, de una part, e *Jacme Mesquero,* pintor, ciutedà de Barchinona, de la part altre, de e sobre lo retaule fahedor per lo dit Jacme Mesquero en la dita sglesia de Sant Miquel dOrdeig, en la forma e manera devall scrites.

Primo lo dit Jacme Mesquero promet de fer fabricar e pintar un retaula de fust de larch e altura de deu palms è de ampla de vuyt palms de cana, ab son bancal e tabernacla de tres taules, ab pilars deurats, guardapols e altres coses necessarias, sots *invocació de Sant Miquel,* de bona fusta e secha, bo e rebedor.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage e sie tengut pintar e levorar lo dit retaula de bones colors e ymatges, segons la mostra que lo dit Jacme ha liurada als dits parroquians, e en la post del mig hage a fer e pintar en la punta *lo Crucifix, la Verge Maria e Sant Johan,* e en la post del mig la *ymage de Sant Miquel, ab una figura de diable als peus* e en les dues posts dels costats fer e fabricar en quescuna dues ystorias de Sant Miquel acustumades de pintar.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage metra en totes les diademas de les ymages or fi, e en lo tabernacle, e en la entalla o merlers hage metra e daurar dor ffi; e en lo camp del retaula bones colors.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage haver fet e acabat lo dit retaula bo e rebedor daçí en la festa de Sant Miquel del mes de Setembre prop vinent, e a liurar aquell als dits perroquians dins la ciutat de

Barchinona, e que lo dit Jacme hage a venir a la dita sglesia de Sant Miquel per fer posar lo dit retaula, empero que la fusta e mestra necessaris en posar lo dit retaula hagen a pagar los dits perroquians.

Item es convengut e concordat entre les dites parts que los dits perroquians hagen e sien tenguts donar e pagar al dit Jacme Mesquero, per preu del dit retaula, triginta octo florenos en la moneda corrent en la present ciutat, per les pagues seguents, ço es, de present tres liures, e quatre liures dací a mig any coresma prop vinent, e set liures en la festa de Santa Maria dagost prop vinent, e tota la resta en la festa de Tots Sants primer vinent.

Item es convengut e concordat entre les dites parts que si lo dit retaula no era ben levorat e acabat e obrat de bona fusta, que los dits perroquians no sien tenguts rebre ne acceptar lo dit retaula, hans aquell puxen repudiar, e en aquell cars lo dit Jacme Mesquero hage a restituir totes les quantitats que per lo dit retaule se mostraria haver rebudes.

Item es convengut e concordat entre les dites que si ans mig any del dia que lo dit retaula sia post comptador exien malfeynadures en lo dit retaula o la fusta se torsia e les pintures jornrien en fore, que lo dit Jacme Mesquero hage aceptar e adobar les dits malfeynadures a ses messions e despeses.

Item per les dites coses en los presents capitols contengudes atendre e complir, lo dit Jacme Mesquero dona en fermances en Gabriel Merguí, sastre, ciutadà de Vich, qui in solitum ab lo dit principal e sens ell sie tengut e obligat ab totes clausules renunciationes necessarias.

Die sabbati vicessima tertia februarii anno a nativitate domini M.CCCC.LX., etc., laudarunt firmarunt et jurarunt dicta capitula.

Vich: *Curia Fumada,* Manual 1459-1461, del notario Juan Sellés.

XVI

Die veneris XX mensis Decembris anno a Nativitate Domini M.CCCC.LXX.....

En nom de Deu sia, e de madona Sancta Maria. Amen.

Sobre lo pinctar e acabar lo retaula desús scrit e mencionat, son

stats fets e concordats entre lo honorable mossen Francesch Johan de Sancta Coloma, patró del altar desús scrit, de una part, e lo senyer *Jacme Uguet,* pinctor, ciutedà de Barcelona, de la part altra, sots los capitols seguents a ffer e cumplir las coses desús scritas.

Primerament es stat convengut e concordat entre les dites parts que lo dit Jacme Uguet sie tengut de pinctar un retaula ja fet y acabat de fusta nova..... de XXII (?) palms dample e XVII. dalt, lo cual li serà liurat per lo dit mossen Coloma a ses despeses dins casa la habitació den Jacme Uguet..... e acabador e degudament segons se pertany axí dor et datzur e de altres colors, e de guix les ystories..... ço es, la casa que es en lo mig feta..... e en la taula del costat de la part dreta serà pintat (la imatge)..... de *Sancta Catherina,* e en la taula del costat esquert la imatge de *Sancta Magdalena;* en les iii puntes del dit retaula sobre..... imatges..... pintat en la casa primera *lo Crucifix*..... e en la punta o casa de la part dreta la ystoria de *Sanct Bartomeu* o punta squerra la ystoria de *Sancta Magdalena.* E en lo banchal en lo cual hi a sinch cases sie pintat, ço es, en la casa del mig *la Pietat,* ab les armes, e en les dues cares pus prop de la dita Pietat, ço es, una e cascuna part, seran pintadas *dues ystories de Santa Anna,* ço es, cascuna casa una ystorie, e en la casa darrera de la part dreta la dita *ystorie de Sant Bartomeu,* e en la dita casa darrera de la part squerra la dita *ystorie de Santa Magdalena,* e tots los guarda polsos e obres de talla e diademas, pilans e altres coses sobre possades seran deurades e acabades dor fi. Axí que lo dit retaule sie pintat, acabat en la manera demunt dita, be e prestament aprés myls dor se pot, e entendre a sa e bon entendiment, dací a la festa de Sant Barthomeu del mes dagost prop vinent, e lo dit mossen Coloma sie tingut donar e pagar realment de fet al dit Jacme Uguet per son salari e travall, or..... e altres coses necesaries per lo dit retaula e perfecció de aquell, segons demunt es dit, setanta sinch lliures barceloninas, ço es, XXV lliuras de continent, o en el principi del dit pintar, e altres XXV liuras de continent lo dit retaula sia enguixat e deboxat per daurar, e les restants XXV liuras de continent lo dit retaula sia acabat perfetament, segons dit es, perque les dites parts lohant e aprovant..... conformats..... concordia, convenen e prometen la una a la altre de las endesemps, ço es, a dit Jacme Uguet, de pintar, deurar e acabar lo dit retaula, segons demunt dit es e largament especificat; e lo dit Ffrancesch de Johan de Santa Coloma, de pagar e satisfer les dites LXXV liuras per lo dit retaula e pagues dins la present ciutat de Barchinona. E per maior seguretat lo dit Jacme Uguet..... sots pena agradablement de XXV liu-

ras, guanyadoras..... dit Mossen Coloma, en quant es la tercera part, a las corto official qui firmarà la exequció, obligantse una part e laltre tots lurs bens.

E volen les dites parts, &.

Ffirmata et jurata fuerint huiusmodi Capitula per dictes partes presentibus pro testibus discreti Jacme Cardona presbitero beneficiato in ecclesiæ Santa Mariæ de Mari Barchinone et Raphaele Baster paratore panum cive dicte Civitatem.

Apoca: Die lune XV mensis Madii anno a nativitate Domini M.CCCC.LXXX.º dictum Petrus Uguet firmat apoca de dictas LXXV liuras quas fuit per salario et laboribus suis quas recepit per manum Johanes Pinol presbiterum beneficiati dictum beneficii &. &. et ideo renuntiando exceptioni facio vobis presentem apocha de dictis LXXV libris.

Testes Benedictus Feu mercator et Johanem Palomares scriptor et Petrus Riffos carnicerus civis Barchinona.

Archivo de Protocolos de Barcelona: Manual de Antonio Palomeras.

XVII

9 Octubre de 1479.

En nom de Deu sia e de la gloriosa Verge Maria e de monsenyer Sant Miquel Arcangel.

Capitols fets, juhits, concordats e fermats per e entre lo honorable mossen Johan Alamany, canonge de la Seu de Vich e rector de Sant Miquel, d'una part, e *lo venerable mestre Domingo Sanç,* pintor, habitant en la ciutat de Barchinona de la part altre, de e sobre lo bancal del retaula de la capella de Sant Miquel.

Primerament es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Domingo hage e sia tengut pintar lo dit bancal, ço es, en lo mig *lo Devallament de la Creu,* e en laltra part *la Resurrectió,* e en laltra part lo *Noli me tangere,* e en les portas del dit bancal, a la una part *langel Gabriel,* e en laltra *Sant Raphel,* e que lo camp sia tot dor alà hon se pertanyara haver or brunit, e picat allà hon se pertanyara. E mes sia tengut ha obrar tot lo bancal fins a les claravoyes be e complidament ab colors bones, pertanyents *segons es acabat lo bancal del retaula de Sancta Maria de la Mar de Barchinona.*

Item mes es concordat entre les dites que ans que lo dit mestre Domingo Sanç procehesque en fer lo dit retaula, hage a ffer un *Noli me tangere* ab tota aquella perfectió que porà e aquella sia mostrada al dit mossen Alamany e als honorables mossen Sabestià Sala e mestre Pera Buada, canonges de la Seu de Vich, e aquella vista e reconeguda per ells tots tres si appara a ells tots tres esser bona e passadora, que lo dit mestre Sanç procehesque en pintar lo dit bancal segons demunt es contengut. Declarant, empero, que si les fredors del yvern qui molts anys sesdevenen en aquesta patria qui eran forts, lo dit mestre Domingo no procehesque en fer dita obra fins en lo Març primer vinent.

Item es convengut e concordat que tant com lo dit mestre Domingo Sanç obrarà la dita obra, lo dit honorable mossen Johan Alamany sia tengut provehir e fer la despesa a ell e a un altre companyó seu, e ha un mussó de pa e de vi e de companatge be e rehonablement, e encara sia tengut ferlos un lit dins casa sua.

Item es concordat entre les dites parts que lo dit honorable mossen Alamany hage sia tengut donar per salari de la dita obra al dit mestre Sanç trenta sinch lliures, ço es, deu lliures dins vuyt jorns aprés haurà principiada la dita obra e altres deu lliures feta la meytat de aquella, e les restants quinze lliures acabada tota la dita obra.

Die sabbati nona obtobris anno predicto MccccLxxviiij, etc., laudarunt firmarunt et jurarunt dicta capitula et omnia et singula in eis contenta.

Postea die iiii novembris anno predicto presentibus testibus discreto Johanne Castell presbytero beneficiato vicensi et Anthonio Pers presente dictus Dominicus Sans fecit et firmavit apocam dicto honorabili Paulo Alamany de decem libres pro prima solucione dictarum triginta quinque librarum.

Die duodecimo novembris anno presentibus testibus etc. dictus honorabilis Johannes Alamany ex una parte, et dictus magister Dominicus Sanç parte ex altera desistentes se a dictis capitulis et voluerunt et mandarunt dicta capitula cancellari et anullari.

VICH: *Curia Fumada,* Manual del notario Juan Selles, 1478-1480, folio 193.

XVIII

12 Novembre de 1479.

En nom de Nostro Senyor Deu Jeshu Xjust. e de la gloriosa madona Sancta Maria, mare sua.

Capitols fets, inhits, concordats e fermats per e entre lo honorable mossen Johan Alamany, canonge e rector de Sant Miquel de la Seu de Vich, de una part, e *mestre Pere Girard,* pintor, natural de la ciutat de Valencia, habitant en la ciutat de Barchna., de la part altra, de e sobre lo bancal del retaula de la capella de Sant Miquel de dita Seu.

Primerament es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Pere Girard hage e sie tengut pintar lo bancal de dit retaula, ço es, en lo mig lo *Devallament de la Creu,* e en laltra part *la Resurrecció,* e en laltra part lo *Noli me tangere,* e en les portes, a la una part *Sant Pere,* e en laltra part *Sant Pau,* e que lo camp sia dor fi allà hon se pertanyara haver or brunit, e picat allà on se pertanyara. E mes sia tengut obrar be e complidement lo dit bancal fins a les claravoyes be e complidement ab colors bones pertanyents, segons la mostra es stada feta, la qual es en poder del dit mossen Alamany, en la qual es pintat lo *Noli me tangere.*

Item es convengut e concordat que tant com lo dit mestre Pere Girard farà la dita obre del dit bancal, lo dit honorable mossen Johan Alamany sia tengut provehir e fer la despesa a ell, e a un altre companyó, o mosso seu, de pa e de vi e de companatge be e rahonablement, e encara sia tengut ferlos un lit dins casa sua.

Item es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit mossen Johan Alamany hage e sia tengut donar e paguar al dit mestre Pere Girard trenta sinch lliures barchinoneses, ço es, deu lliures de present e altres deu liures pera la meytat de la dita obre, e les restants quinze lliures acabada tota la dita obre.

Die duodecimo mensis novembris anno M.ºccccLxx nono presentibus testibus discreto Cipriano Camps presbytero beneficiato sedis, et Anthonio Perers scriptore vicensi dictus honorabilis Paulus Alamany ex una parte et dictus Petrus Girard ex altera laudarunt aprobarunt et firmarunt et jurarunt dicta Capitula et omnia et singula in eis contenta. Et promisserunt et jurarunt.

Vich: *Curia Fumada,* Manual de Juan Salles, 1478-1480, fol. 208.

XIX

Dissapte 21 Octubre de 1480.

Ego *Michæl Peris* oriundus civitatis Valentiæ die XIII presentis mensis Octobris ad unum annum primum et continue venturum promete stare vobiscum *Paulum de Montpeller* pictore cive Barchinone causa ad distudi et continuandi dictum officium de pintor et alia servendi vobis et domum vestri in omnibus mandatis vestris licites et honestis de die notumque.

Promitteus vobis quod dicto durante tempore ero vobis fidelis solicitus et intentus per vobis procurando et inutilia per viribus expellendo. Et quod per dictum tempus non recedam a vobis nec servitio vestro absque vestris licentiæ et permissu. Quodquem si contrario fecero dono vobis plenum posse quod possitis me capere seu capi facere et in vestrum servitium reduirem et tornare per dictum tempus ad quod in fine dicti tempus emendabo vobis omnes dies et horas quibus absens fuero a domo et servitium vestrum quamcumque rationis sive causa et siquid malitiarum. Et per his obli. persona et bona mea eorum juramus &. Ad hæc ego Paulus Montpeller predictum aceptans vos dictum Michæl Peris in discipulum promitto vobis quam per tempus predictum porvidevo vobis in cibo et potu quodque tenebo vos et sanum et egrum juxta consuetudinem Barchinonae, et dabo vobis per dictum tempus in remunerationem servicii per vos faciendi novem libras barchinonensis sine aliqua videlicet dilationem; et &.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Antonio Viñes.

XX

Dimecres 23 Janer de 1489.

Convocatio generali Consilio in campo dels Tiradors jusans civitate Barchinone demandato Petri Pujol, Petri Castell, Anthonii Botey et Bernardi Morera Administratorum anni presenti Confraria Sancti Anthonii peratorum dicte civitatis.

Item per los dits honorables Administradors fou proposat que com lo retaula de Sent Anthoni stiga a gran carrech e vergonya de la dita Confraria e per la gran antiquetat daquell, e un mostra en aquell la invocatio de Sent Anthoni. E attès que vuy se ha gran mercat de les faytures per causa dels alamanys quins son, que es necesari per honor de Deu e de Mossen Sent Anthoni que lo dit retaula sie fet de nou attès les moltes ofertas qui hi son fetes.

E per tot lo dit general Consell fou deliberat que lo dit retaula sie fet segons la mostra qui es en poder den Johan Miralles. E que hi sian elegides persones per exhigir les ofertas que hi sian stades fetes segons hun memorial qui es stat fet en lo dit Consell, del cual tenen los dits Administradors e les persones devall dites una copia. E que los dits Administradors ensemps ab los devall scrits, hagen poder de fer fer lo dit retaula e exhigir les dites pecunies. Dar les plen poder tant quant ha lo present Consell sens referiment. E son les persones dites les seguents: Berthomeu Bonynem, Johan Miralles, Jauchme Puymigó, Andreu Bertran, Mutra Vinyes, Julio Spitol, Anthoni Pla, Pere Valls, Anthoni Vidal.

XXI

Capitols inhibits, fets e concordats entre lo senyor Pere Pinol, Pera Castell, Anthoni Botey e Bartomeu Morera, perayres, ciutadans de Barchinona, administradors lany present de la Confraria del Cos de Jesuchrist e de Sent Anthoni dels perayres, de una part, de la dita ciutat, e mestre Miquel Longuer, alamany, fuster e ymaginayre, ciutadà de la dita ciutat, de la part altre, sobre la constructió per dit mestra Miquel fahedora del retaula en la capella del Cos de Jesuchrist o de Sent Anthoni, dins la iglesia del monastir de Sent Agustí de Barchinona, segons se segueix:

Primerament: lo dit mestre Miquel Longuer, alemany, e fuster, ciutedà de Barchinona, convé e en bona fe promet als dits honnorables Administradors de la confraria del Cos de Jesuchrist e de Sent Anthoni, que de ci a la festa de Santa Maria dAgost propvinent ell farà e construirà un retaula de bona fusta dalber neta, barres e pilans. E lo restant pilars, tubes e altres obres de talla farà de bona fusta de pi de quarente, segons la mostre, de les mides seguents, ço es, de la amplaria de la capella dels perayres en la iglesia de Sent Agustí, construida, e

de altaria de XXX.VII. palms, per preu de sexanta liures, ab tal pacte e condició que a cascun costat del dit retaula hage de fer tres imatges, cascuna de sinch palms en sus, segons la proporció del camper, ab ses pasteres e tabernacles entallats en la millor manera que ferse puxa. Les imatges faga lo dit mestre Miquel de aquells sants o santes que los dits honnorables Administradors volran e elegirant e de present elegesen les seguens, ço es, en los mes baixos tabernacles *Sent Pere* e *Sent Pau,* en los del mig *Sent Johan evangeliste* e *la Magdalena,* e en los mes alts la *salutació de Nostra Dòna,* e en lo camper del mig la *resurrecció de Jesuchrist* e *Sent Anthoni,* tot embotit. Lo qual preu se hage a pagar en aquesta manera, ço es, de present sis liures, e acabat e posat lo dit retaula en la dita capella vuyt jorns aprés la restanta quantitat.

E lo dit mestre Miquel convé e promet als honnorables administradors demunt dits, sots pena de XX liures, que dins lo dit temps compliria les dites coses en la manera e forma desús dita e segons mils porà, sens tota dilació, ab restitució de totes messions e despeses, e la qual pena sie guanyada la meytat a la part obedient.

E los dits honorables administradors convenen e prometen cumplir les coses desús dites per ells promeses sens tota dilació, ab restitució de messions e despeses, obligantne los bens de la dita confraria. —E tots lo juren.

XXII

Com vosaltres frare Erasme..... del monastir de Sant Agustí, e Joan Conrad, librater, marmessors e excequtors del testament e ultima voluntat de mestre Miquel Longuer, quondam, ymaginayre, fossin tenguts e obligats dels bens de la dita marmesia en dar cumpliment en la construcció del retaula per lo dit mestre Miquel fahedor en la capella del Cors de Jesuchrist e de Sent Antoni en lo monastir de Sent Agustí de Barchinona, en la cual la confraria dels perayres es fundada, segons firma de uns capituls fets e firmats entre els administradors de la dita confraria de una part, e lo dit mestre Miquel de la part altre, e fins açí vosaltres no us siats curats en fer e cumplir les coses contengudes en los dits capitols, ans hage convengut les persones qui de aquestes coses han plen poder recorrer altre mestre ymaginayre qui do cumpliment en lo dit retaule. Per ço en Pera Castell e Pera Pinol,

havens de aquestas coses plenament potestat, requereixen a vosaltres dits marmessors que restituyau e tornau als desús dits Pera Castell e Pera Pinol, en lo dit nom, les tubes, les quals havets fetes levar del retaula, oferintse venir a compte ab vosaltres e pagarvos tot ço que saderament vos sia degut. En altre manera protestan contra vosaltres e cascú de vosaltres e bens de la dita marmessoria, de tots messions e interesus e de totes coses licites de prestar. Requerint a vos notari, &.

XXIII

3 Febrer de 1491

Capitols inhibits, fets e concordats entre los senyors en Pere Castell e Guillem Feliu, consols, e dit Pere Castell, Pere Pinol, com avens de aquestas coses plena potestat, ab consell de prohomens del dit offici e confraria sobre la construcció de retaula qui fa en la capella del Cor de Jesuchrist e de Sent Anthoni, instituida en lo monastir de Sent Agustí de Barchinona. E los senyors en Pere Valls, Jacme Sadó, Nofre ça Font, Francesch de Guirart, administradors lany present de la dita Confraria, per cer hi volran de una part, e mestre Johan de Alemanya, ymaginayre, ciutedà de Barchinona, de la part altre, sobre lo acabament del retaula comensat per el mestre Miquel Longuer, quondam, ymaginayre, en la dita capella, sots la forma seguent:

Primerament: lo dit mestre Joan Alemanya convé e en bona fe promet als dits consols e administradors e altres desús nomenats de aquestes coses, havent plen poder, que de açí a la festa de cinquagesima primer vinent ell farà en lo dit retaula les coses que manquen a cumpliment daquell, ço es, lo Jesuchrist, segons la mostra que dada li serà, a conexensa del honorable en Berenguer Palau, mestre argenter, de bona fusta de alber, e de Granesa, que lo dit camper del dit retaule sie fornit.

Item mes que lo front de la pastera sobre lo Jesuchrist hage a esser de les mostres e entretalladas segons son les altres dels costats del dit retaula, ab lur cumpliment.

Item mes, que hage a fer les tubes del bancal de tres quarts dalt, axí envesallades segons les mostres del dit retaule, e millor si millor porà.

Item mes, que si negunes coses mancaren en lo dit retaule per

haver compliment lo dit retaule, que lo dit mestre Joan se obligua en adobar aquelles e acabarles segons ho havia comensat lo mestre Miquel.

En lo preu de les coses desús dites per lo dit mestre Johan..... quinze liures, las quals los dits consols e administradors qui forman y volran hagen a pagar..... Joan en los termens a paguar seguents, ço es, de present sinch lliures, e la resta acabat que sie lo dit retaule, e aquell mes ab son compliment.

E mes havant li hagen a donar lo Jesuchrist e les tubes del bancal e del front de la pastera, fets per lo dit mestre Miquel.

E les dites parts loants, aprovants e rattificantse, confirmants, convenen e prometen la una part a laltre endesemps, sots pena de vint lliures per la part contraria faents, conmesedores e adquisidores, ço es, la meytat a la part obedient e les dites coses complir volent, qual pena comesa e no graciosament remesa. No resmenys les dites parts sien tengudes obligades en fer e cumplir les coses desús dites. E per ço les dites parts ne obliguen, ço es, los consols e administradors e altres desús nomenats qui fermar hi volran e lo dit mestre Johan tots lurs bens mobles e inmobles, haguts e havedors, o juren.

Die jovis III mensis Februarii anno a Nativitate Domini millessimo quadrigentessimo nonagessimo primo fuerunt firmata infrascripta capitula per dictas partes.

Testes &.

XXIV

7 Febrer de 1491.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del bancal del retaule de la capella rodona de la Verge Maria de la ciutat de Vich, entre en *Fferrando Camargo, del regne de Castella,* mestre de retaules, duna part, e nAnthoni Robi, manyà, e Pere Sala, parayre, obrers del dit retaule, son estats fets los capitols seguents:

E primerament lo dit mestre Fferrando promet pintar lo dit bancal e fer e pintar en la casa del mig del bancal *la Pietat,* ço es, com la Maria te lo fill en la falda mort, e en la un costat Sant Joan, e a laltre part la Maria Magdalena. E en la casa forana de mà dreta la *concepció de Nostra Dona,* ço es, com Joachim abrassa Sancta Anna a la Porta daurada. E a laltre casa forana de ma squerra com la *Maria*

presenta lo fill al temple e com Sant Simeon lo pres als brassos, e en les dues altres cases, en la una con assotaven lo *Jeshús a la columpna,* e a laltre com *Jeshús portava la creu al coll.* E lo dit bancal pintarà, e acabarà, e daurarà, e picarà, e vestirà les ymages de bones colors ab fresadures e brocadures dor, en tal manera que lo dit mestre Fferrando dona aquell bo e rebedor a conaguda de aquelles persones que als dits obrers serà vist en tals coses esperts, e aquell promet acabar de qui a la festa de Pasca de la Resurrecció de Nostro Senyor primer venidora, e dit bancal lo dit mestre seu promet aportar a Barchinona, e aprés de Barchinona assí en Vich, e posar e metre aquell en dit retaule bo e acabat a ses messions e despeses.

Item los dits Anthoni Robi e Pere Sala, obrers demunt dits, prometen al dit mestre Fferrando haver acabat e posat dit banchal, e aquell vist e reconegut, e hagut per rebedor, pagarli de continent devuyt pacifichs dor, o XVIII lliures barchinoneses.

E les dites coses totes e sengles prometen les dites parts la una a la altre e endessemps attendre e complir, tenir e observar ab totes clausules e renunciacions necessaries, e ab restitució e esmena de totes messions, damnatges e interessos, obligants ne la una part a laltre, e endessemps tots, e sengles bens llurs mobles e immobles, haguts e per haver, e de quascú dells acabat, e per lo tot, a tot util de quascuna de les dites parts.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et omnia et singula in eis contenta et promisserunt et jurarunt ea et in eis contenta attendere et complere *etc.* die Lune VII Ffebruarii anno a nativitate domini M.CCCC.Lxxxx primo.

Postmodum vero die dominica XVII mensis Aprilis anno predicto presentes testes *etc.* dictus Fferdinandus Camargno fecit apocam dictis Gabreli Robi et Petro Sala de XVIII libris barchinonensibus sibi debitis ratione de pintar e acabar dit banchal quod eis tradidit pictum, et dauratum et perfectum. Et eciam de XIII solidis sibi promissis de moneta currenti in Vico ultra dictas XVIII libras et de IIII solidis pro logerio cujusdam lodicis in qua involutum fuit dictum banchale adeo non devastaretur.

VICH: *Curia Fumada,* XI-XII, Manual del notario Benito de Prat, 1490-1494.

XXV

7 Febrer de 1491.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del bancal del retaule del altar de la Capella de la Verge Maria de Pietat, entre en *Fferrando Camarguo,* del regne de Castella, mestre de pintar retaules, duna part, e en Jacme Losada, assaonador, e en Jaume Portella, blanquer, Pere Roca, texidor, e Pere Clors, torner, obrers del retaule de la dita capella, son estats fets e concordats los capitols seguents:

E primerament lo dit mestre Fferrando, tostemps que per los dits obrers dit bancal li serà aportat, o fet aportar en la ciutat de Barchinona, promet pintar, daurar e acabar dit bancal, ço es, en quascuna casa la istoria que per los dits obrers li serà tremesa scrita e continuada en un tros de paper on stan deboxades les cases del dit bancal. E lo dit bancal pintarà, daurarà e acabarà, e picarà, brunirà e vestirà les ymages de bones e condecents colors, ab fresadures e brocadures dor, en tal manera que lo dit mestre Fferrando donarà aquell bo e rebedor a conaguda de aquelles persones en semblants coses expertes que als dits obrers serà vist, e aquell promet haver acabat de qui a la festa de Sincogesma primer vinent, e aquell a ses messions e despeses fer aportar de la ciutat de Barchinona assí en la ciutat de Vich, e posar e metre aquell en lo dit retaule.

Item es concordat entre les dites parts que acabat e pintat per lo dit mestre Fferrando lo dit bancal e aquell esser estat vist e reconegut e hagut per bo, suficient e rebedor, prometen los dits obrers donar e paguar de continent al dit mestre Fferrando setze lliures e deu sous barchinonesos. Axí entès e declarat que per quant lo dit bancal es ya enguixat e en alguna part daurat, que del dit preu de XVI lliures X sous barchinonesos se hage a defalcar e levar lo que degudament per persones espertes serà declarat pertanyer, e deure haver per dit enguixament e daurament fet en dit bancal.

E les dites totes o sengles prometen les dites parts la una a la altre, e endessemps atendre e complir, tenir e servar ab totes clausules e rènunciacions necessaries e ab restitució e esmena de totes messions, damnatges e interessos obligants, ne la una part a la altre, e endessemps tots e sengles bens llurs mobles e immobles, haguts e per haver, e de quascun d ells acabal, e per lo tot de quascuna de les dites parts.

Ffuerunt firmata et jurata predicta Capitula et omnia et singula in eis contenta *etc.* die Lune VII mensis Ffebruarii anno a nativitate domini Millesimo CCCCLxxxx primo.

VICH: *Curia Fumada*, XI-XII, Manual del notario Benito de Prat, 1490-1994.

XXVI

17 Abril 1491.

Sobre pintar lo bancal enfront e portes del retaule de fusta obrat e entretallat en la capella de Sant Bartomeu, fora los murs de la ciutat de Vich, entre mestre *Fferrando Camarguo, pintor, del regne de Castella,* de una part, e en Pere Collell, Jaume Losada e Pereioan de Fabregues, blanquers e assaunador, ciutadans de Vich, havent ne carrech de la dita confraria, son estats fets e concordats entre les dites parts los capitols seguents:

E primerament lo dit mestre Fferrando, pintor, promet de pintar lo dit bancal enfront, e portes del dit bancal, ço es, en les tres tubes del mig pintarà, ço es, en la tuba del mig pintarà lo *devallament de la Creu,* ço es, les III Maries al peu de la creu, e lo Josep Abarimatia e Nicodemus, qui ab sengles scales devallen lo Jeshús de la creu, e lo *Jeshús estigue mig devallat,* e que los dits personatges pintarà e vestirà ab aquelles vestidures com pus honradament porà. E en la tuba de ma dreta pintarà *la Resurrecció,* ço es, lo moniment obert, e lo Jeshús ab III o quatre homens armats. E en laltre tuba de ma esquerra, lo *Noli me tangere,* ço es, lo Jeshús, qui aparech a la Magdalena, e lort ab arbres e verdura, e vestirà aquelles be e degudament, e com mils porà. E en les quatre cases petites pintarà los quatre doctors de la sancta mare Sglesia, ço es, *Sant Agusti, Sant Ambròs, Sant Geronim* e *Sant Gregori,* vestits com a doctors be e honradament, e com millor porà. E en la una porta pintarà *Sant Ffrancesch* e en l'altre *Sant Bartomeu,* e que Sant Bartomeu stigua en la porta de ma dreta. E la resta daurarà e picarà com millor porà, e que tot açò ell donarà acabat e pintat de qui a XV del mes de agost primer vinent. E dit bancal ell metrà, posarà e clavarà en lo dit retaule, e aquell de si sen aporterà a Barchinona, e de Barchinona lo farà tornar e portar en Vich a ses messions, despeses e a risch e perill seu.

Item los dits Pere Collell, Jacme Losada e Pere Joan de Fabre-

gues prometen donar e paguar al dit mestre Fferrando, per pintar lo dit bancal, e per port, or, colors e altres coses necessaries a acabar aquell, trenta sinch lliures barchinoneses, pagadores en tres pagues, ço es, per tot lo present mes de Abril la terça part. E altre terça part de qui per tot lo mes de Juny primer vinent. E laltre terça part quant per lo dit mestre Fferrando lo dit bancal serà acabat.

Item es concordat que perque lo dit mestre Fferrando no es conegut per la ciutat de Vich, que ans que lo dit Fferrando rebe alguna part de les dites XXXV lliures do e sia tengut donar caució e seguretat per totes les dites XXXV lliures e per lo dit bancal, a restituir e tornar als dit Collell, Losada e Fabregues.

Item es concordat que ans que los dits Losada, Collell e Fabregues reben o sian forçats de rebre lo dit bancal, aquell hage esser vist e reconegut per aquelles persones que ells volran e elegiran, e si serà rebedor hagen aquell per rebut, e on no fos rebedor lo dit mestre Fferrando los hagués a restituir e tornar lo que nhagués rebut.

E totes les dites coses prometen e juren les dites parts attendre e complir, tenir e servar segons demunt se conté la una a l'altre e endessemps, obligantsne tots llurs bens haguts e havedors largament e bastant.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula et omnia in ea contenta per predictos *etc.* die lune XVIII Aprilis anno a Nativitate Domino millessimo CCCCLxxxxi.

VICH: *Curia Fumada,* Libro de Sentencias Arbitrales del notario Benito de Prat.

XXVII

31 Janer de 1492.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del retaule de la capella rodona de la Verge Maria de la ciutat de Vich, entre en *Pere Alamany* e *Raphel Vergós,* pintors, ciutedans de Barchinona, de una part, e lo senyer nAnthoni Robi, ferrer, e Pere Sala, parayre, obrers e administradors de dit retaule, son estats fets, inhits, concordats, fermats e jurats los capitols seguents:

E primerament los dits Pere Alamany e Raphel Vergós, pintors, prometen pintar lo dit retaule en la forma e manera devall scrits, ço

es, que ells primerament pintaran lo dit retaule, ço es, la taula iusana qui es devers lo portal que ix al palau pintaran la *ymage de Nostra Dona del Roser,* de la mostra per los dits pintors donada. E en la taula qui es sobre dita taula de Nostra Dona del Roser pintarà la *adoració que los tres reys faeren.* E en laltre taula de la part dreta pintarà la *salutació de Nostra Dona.* E en laltre taula cussana la *assumpció de Nostra Dona.* E en la taula qui es al mig sobirana sobre la ymage, pintarà *lo Crucifix ab lo Joan, e ab la Maria, e ab la Magdalena.* E tot pintarà de aquelles millors colors ques porà, competint aquelles, e dauraran, e vestiran los personatges ab brocadures, fresadures e dauradures e picadures. E tot açò prometen fer que passades carnestoltes vinents començaran fer dita obra, e fins que aquella sia per acabada no metran mans en neguna altre obra.

Item los dits Anthoni Robi e Pere Sala prometen donar e paguar als dits pintors, encontinent hauran acabada la primera taula de la Verge Maria del Roser, segons mes o menys els han haver de tot lo dit retaule, *encare que no fossen contents de llur pintura.*

Item es convengut que los dits Robi e Pere Sala hagen a donar e paguar als dits pintors, per pintar tot lo dit retaule, trenta sis lliures barchinoneses, pagadores la una pagua esser feta la mostra de la Verge Maria del Roser, laltre pagua com tot lo retaule serà enguixat, e laltre com lo dit retaule serà acabat.

Item que los dits pintors, a llurs propries messions e despeses, hagen a pintar lo dit retaule, he haver tot ço, e quan hagen necessari axí que los dits obrers nols hagen a donar ne paguar sinó les dites trenta sis lliures, e loch on pinten, e loch on dormen.

Item que los dits pintors pintaran la pastera on està la ymage de Nostra Dona ab domas vermell, ab porpres dor, e *los guardapolsos ab aquelles ymages de profetes e de sants* quels serà dit, e lo camper daurat e picat.

E totes les dites coses prometen fer attendre e complir la una part a laltre, e endessemps sens tot dan e messions de negunes parts, obligants ne tots llurs ben mobles e inmobles, haguts e havedors. E juren.

Ffuerunt firmata et jurata predicta capitula *etc.* die sabbati XXI mensis Januarii anno a Nativitate Domini M.CCCC.Lxxxx secundo.

Vich: *Curia Fumada,* Manual XI-XII, del notario Benito de Prat, 1490-1494.

XXVIII

22 Janer de 1493.

Die XXII mensis Jannuarij anno a Nativitate Domini millessimo quadrigentessimo LXXXXIII.

Convocato Generali Consilio in campo tiradorum jusanorum civitatem Barchinone per Jacobum Colomer, Bartholomeum Ferri, Jacobum et Benedictum Masdeu administratores anno presentis confraria Sancti Anthoni paratorum Barchinone fuerunt exposita per dictos administratores in dicto generali Consilio hæc verba in effectu.

Honorables senyors: hoyt havem dir que lo senyor en Pere Pinol e en Pere Castell havien carrech per tota la confraria ensemps ab los administradors en dar cumpliment en la constitució del retaule de Sent Anthony, ço que no haviem trobat continuat en lo libre del offici, e perque es una gran vergonya que lo dit retaule no haie son degut cumpliment en la construcció del dit retaula sens apellar hi los dits Pinol e Castell, los cuals, ocupats en llurs faenas, ab gran treball se porien haver.

E per lo dit Consell, concordablement fou dada potestat als dits administradors que, sens appellar hi los dits Pinol e Castell, puxen demanar de compte a tots aquelles qui hagen rebudes ni administrades pecunies del tall del dit retaule e aquella puxen rebra e convertir en la construcció del dit retaula, donantlos daçò plena potestat quanta ha lo dit present consell, sense referir qualsevulla potestat donada als dits Pere Pinol e Pere Castell si alguna sen trobara, no contrastant com aquella, ab la present hagen per revocada.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 16.

XXIX

15 Mars de 1493.

Die Veneris XV mensis Marcii anno a Nativitate Domini millessimo CCCCL.XXXXIII.

Nosaltres Anthoni Pla e Franci Camps, perayres, ciutedans de Barchinona, arbitres e arbitradors, loadós e amicables composadors

communment e concordable dels entre los administradors lany present, de la confraria dels perayres de Barchinona, de una part, e lo senyer en Pere Pinoll, perayre, de la dita ciutat, de la part altre. Vist primerament lo compromís per les dites parts en nósaltres fermat, e la potestat en aquell a nosaltres atribuyda, vista la demanda verbal feta per los dits administradors al dit Pere Pinoll de XII lliures, les quals ell ha confesades tenir de la dita confraria, per rahó de la dite construcció del retaule, fet per mestre Miquel Luch, alemany, en la capella del Cors de Jesuchrist e de Sent Anthoni, en lo monastir de Sent Agustí, hoydes les escepcions devant nosaltres allegades per lo dit Pere Pinol, e finalment vistes totes coses vehedores e attesses las atenedores, sia de amigable composició, elegints, pronunciants, sentenciam, arbitralment declaram en e sots la forma seguent:

E com a nosaltres dits arbitres clarament hage constat lo dit Pinol haver confessades haver rebudes les dites XII lliures, e de aquelles haver fet algunes despeses per causa del dit retaule, per ço ab la present nostra arbitral sentencia pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que lo dit Pere Pinol hage a pagar als dits administradors, dins sis mesos, VII lliures XII sous VIIII. E mes avant hage a pagar lo dit Pere Pinoll IIII lliures XII sous III per quitar les tubes, las quals stant en penyora en poder de mestre Conrat, les quals son de pertinencies del dit retaula, fetes per lo dit mestre Miquel Luch. E mes avant hage a pagar lo dit mestre Pere Pinol totes despeses qui son stades fetes per la causa de la contenció qui es stada entre lo dit mestre Conrat, com a marmessor del dit mestre Miquel Luch, axí individualment com arbitral, e en les dites coses lo dit Pere com deguram axí per la part de la dita confreria com del dit mestre Conrat.

Item pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que lo Pere Pinoll hage a fer carta debitoria als dits administradors de les dites VII lliures XII sous VIIII, ab totes clausulas necessarias e ab scritura de terç en la cort del veguer de Barchinona, ab obligació de persones e de bens.

Item pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que pagades les VII lliures XII sous VIIII als dits administradors, los dits administradors li hagen de fer al dit Pere Pinol apocha, ab definició a cancellació del dit debitori.

E tant quant la nostra present arbitral sentencia ab condempnació he una part e laltre condempnan e tant quant sab absolució la una part e laltre absolem.

Item pronunciam, sentenciam e arbitralment declaram que les

dites parts hagen a donar a nosaltres dits arbitres, per salari de la present nostra arbitral sentencia, sengles sagells qui cascú valega un real, e al notari lo salari del compromès e de la present nostra arbitral sentencia.

E mes condempnam les dites parts que hagen amologar la present nostra arbitral sentencia dins tres dias primers vinents sots les penes del compromís. — Anthoni Pla, Ffrancesch Camps.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 20.

XXX

Any 1493.

En nom de Deu sia e de la gloriosa Verge Maria, e de mossen Sent Anthoni, e a honor de la qual los presents capituls e pactes son stats concordats.

Capitols fets e concordats per e entre los honorables en Jacme Colomer, Bartholomeu Ferrer, Jacme Par e Benet Masdeu, perayres, ciutedans de Barchinona, lany present administradors de la Confraria de Sent Anthoni de la present ciutat de Barchinona, de una part, e lo senyor en *Pau Vergós,* pintor, ciutedà de la dita ciutat de Barchinona, de la part altre, sobre la pintura del retaula de fusta situat en lo monastir de Sent Agustí de la dita ciutat, en la capella dels perayres, sobre la qual son stats fets los capitols seguents:

Primerament es concordat entre les dites parts que en lo banchal, ço es, entre cases o spays, ço es, en la primera casa de man dreta, sie *la Cena,* e en laltre la *oració del Hort,* e en laltre la *Presa de Jesuchrist,* ben fornides de imatges e ben acompanyadas, e ben endrapat e ben enguixat, diademas, fresadures, campers, brochats en los lochs pertanyents, e que sie tot dor brunit e picat de belles colors, ço es, datzur, carmesí e altres colors fines, axí com se pertany de retaules. Mes que les tubes de dit bancal, e pilars retorxats e revestits, e vases copades pertanyents, tot sia dor fi bronit.

Item mes es concordat que en la casa del mig, ço es, en *la de Deu,* tot lo detras sie de enbrochat dor e datzur, e totes les guies e claus e la vora del portal hont sia Sent Anthoni e peranys del Deu e tabernacle e diadema del Deu, fresadures, e unes carxoffes dor fi en lo suari del Deu, allà hont mester serà e de bons colors pintat.

Item es concordat que en lo retaula de la punta, sobre lo Deu, hage une *ystorie de la profesió del Corpus Xistri.* molt ben acompanyada e fornide e acompastada ab bons colors.

Item es concordat que en sis taulas restants de dit retaule, ço es, tres de cascun costat, hagen les ystories que ells volran e delliberaran e aquelles promet lo dit pintor fer en la forma e manera que ells elegiran.

Item mes es concordat que totes les sis imatges del guardapolvo sien ben arresades dor embotit en lo loch hont seguirà o serà mester, e les *cares ben diferenciades la una del altre,* debuxats divisats de colors, e per lo semblant dites imatges e tabernacle e tubeus e pilars e tota la obra de tall, e campers, diademas, fressadures, brocats, tot dor fi com dit es, e de bons colors.

E totes les dites coses per los dits administradors largament expresades, promet Pau Vergós fer ab aquella perfecció que ferse porà, donant en aquell bon esperit, fornint aquell com per dits administradors es demanat, axí lo banchal com tot lo retaule, de bo e fin or, ab tota aquella perfecció que la obra requer, e que tots los brocats sien fets segons lo retaula de Sent Agustí major.

Item lo dit Pau Vergós convé e promet als dits administradors que ell haurà pintat e acabat lo retaula de tot cumpliment e de tota perfecció dací a sis anys, del dia present que los presents capitols se firmaran en avant, comptadors en la forma devall scrita.

Item es stat concordat que, si ço que Deu no vulle, lo dit Pau Vergós moria ans que lo retaule sie fos acabat, que lo haurà pintat de pintura e obra en aquell, sie judicat per tres bons pintors elegidors per abdues parts, abils, entesos en tals coses, e lo qui serà judicat per tots aquells o per los dos sie servat per les dites parts, ço es, que si serà judicat lo dit Pau Vergós deurà haver mes de lo que bestret e pagat li seria, lo qual demés serà los dits administradors qui ara sont o per avant seran, hagen a donar e pagar a sos hereus. E si mes del que haurie obrat en dit retaule lo dit Pau Vergós haurà rebut aquella demesia, los hereus seus hagen a pagar e tornar als dits administradors qui ara sont e per avant seran.

Item es stat concordat e convengut entre les dites parts que lo dit Pau Vergós sie tengut en lo desfer, fer, tornar posar lo dit retaule axí per pintar aquell e aportar en la sua casa com entornar en son loch aprés que serà pintat a tot son risch.

Item es concordat entre les dites parts que lo dit Pau Vergós hage pintar lo dit retaule dins sis anys primers vinents, comptadors del

dia present en avant, per preu de doscentas trenta sinch lliures barchinonenses, pagadores en las pagues e formes seguents, ço es, de present quinze lliures, e acabat lo banqual de pintar altres quinze lliures, la restant quantitat a cumpliment de quaranta e sinch lliures acabat de pintar lo Deu e la pastera, ab totes ses pertinencias. Lo qual Deu, banqual e pastera sia pintat daci a Nadal primer vinent. E les restants sinch parts del dit preu, qui son cent noranta lliures, li sian pagades en sinch pagues de aquesta manera: que fetas sinch parts del restant del retaula, que comensant a pintar la una de les dites sinch parts, li sia donada la sexta part del que li tocarà a pagar per la dita sinquena part de les cent norante lliures restantes a pagar del dit preu. E com sien pintadas (mig) la sinquena part, li sie dònat laltre terç, e acabada de pintar la sinquena part del dit retaule li agen a donar la restanta terça part a compliment de la dita sinquena part de las dites CLXXXX lliures. E semblantment sie fet de les restantes quatre parts del dit retaule.

E mes avant es concordat entre les dites parts que si sobre les desús dites coses insurtien algunes differencies, aquelles hagen esser determinades e declarades per quatre persones elegidores, dues per cascuna part, a determinació de las quals e de la major part de aquelles les dites parts hagen star.

E les dites parts loants, aprobants, rattifficants e confirmants les dites coses, convenen e prometen la una part al altre endesemps, sots pena de cent lliures barchinonenses, comesedora la meytat a la part obedient e laltre part a la cort, o al Jutge qui de aquella farà la exequció, la qual pena comesa e no graciòsament remesa no resmenys les dites parts sien tengudes en cumplir e servar les dites coses. E per major..... de les dites coses..... dit Pau Vergós dona per fermença los honnorables Manuel Pla, ara conceller, Johan Peller, mercader, e *Jacme Vergós, pinctor, pare seu,* los quals aceptants de bon grat la dita fermença, convenen e prometen que ab los dits principals lurs e seus ells seran tenguts en les dites coses. E tots axí principals com per fermançes obliguen tots lurs bens mobles e inmobles, haguts e havedors, renunciant e jurant largament.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 16.

XXXI

15 Novembre de 1494.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar del retaule de la capella de Nostra Dona de Pietat de la ciutat de Vich, entre los honorables nAnthoni Ferrament e Galceran Grau, consellers, lany present, de la dita ciutat, ensemps ab los honorables en Joan Costa e Pere Rusquelles, absents, administradors de la dita capella, e los venerables en Gabriel Beulo e Joan Toro, parayre, obrers de la dita capella, duna part, e mestre *Pedro Vello, pintor del regne de Castella,* de part altre, son estats fets, concordats, firmats e jurats los capitols seguents:

E primerament que lo dit mestre Pedro Vello promet que ell pintarà e acabarà dit retaule bé, complidament e deguda *ab oli de linós.* E que pintarà en una taula *la salutació de la Verge Maria,* e en una altre taula *la Nativitat* e *adoració dels tres reys.* E en laltre taula *la Resurrecció.* E en laltre taula lo *Noli me tangere de la Magdalena,* e pintarà en los costats del dit retaule *los quatre doctors de sancta mare Sglesia,* e en lo mig, dalt, *dos angells qui tenen lo senyal de la ciutat.* E vestirà e acabarà los personatges be e complidament, e de aquelles colors, a coneguda dels dits honorables consellers. E daurarà ab brocats, fresadures e picadures, e ab aquelles insignies que los dits personatges requeren. E daurarà tot lo dit retaule de or per totes aquelles parts aon serà necessari. E que lo dit mestre hage a fer açò a tota messió a despesa sua, exceptat de or, que los dits administradors e obrers li hagen a donar. E que la dita obra hage a començar de qui a per tot lo mes de Janer primer venidor, e que ell no farà ni metrà mans en altre obre fins aquesta sia acabada.

Item lo dit Joan Toro promet lexar al dit mestre una cambre e un lit pera dormir en la sua casa, aon lo dit mestre puxa fer dita obra.

Item los dits honorables administradors e obrers prometen paguar al dit mestre, per pintar e acabar dit retaule, vint e set lliures e deu sous barchinonesos, les quals li prometen paguar en aquesta manera, ço es, que quant lo dit mestre haurà feta la quarta part de dit retaule, li pagaran la quarta part del preu, e quant haurà feta la meytat, per semblant la meytat del preu. E quant haurà acabat lo dit retaule, li pagaran tot lo restant. Emperò entre tant lo dit Joan Toro promet bestraure al dit mestre per despesa ço que haurà mester tot jorn.

E les dites coses prometen e juren les dites parts, ço es, la una e laltre, e endessemps fer attendre e complir e contra aquelles no fer o venir sots obligació de tots llurs bens ab totes clausules e renunciacions necessaries.

E volen les dites parts que dels presents capitols sien fetes a dites parts e a quascuna delles tantes cartes com ne seran demenades substancia en res no mudada.

Die sabbadi XV Novembris anno a Nativitate Dominis M.CCCC. Lxxxxiiij fuerunt firmata et jurata predicta capitula et in eis contenta.

VICH: *Curia Fumada,* Manual XIII-XIV, del notario Benito de Prat, 1494-1497.

XXXII

25 Novembre de 1495.

Die mercurij XXV mensis Novembre anno a Nativitate Domini M.CCCC.LXXXX quinto.

Los honorables Pere Claret, Mateu Jover, Johan Seguer e Salvador Monts, administradors lany present de la dita confraria, faent açò ab consell e delliberació de prohomens de la dita confraria, veent lo dit *Pau Vergós* que havia a fer la dita obra del dit retaule *esser defunct* e per consequencia se age haver altre OBRER qui acab la dita obra, es stat concordat que en *Rafael Vergós,* pintor, *germà del dit Pau Vergós,* acap e emprenya la dita obra com aquell qui es agut per suficient. E per çò los dits Administradors de una part e lo dit *Rafael Vergós* de la part altra, convenen e prometen luna part a laltre endessemps que servaran los capitols demunt dits segons en aquells son continuats, retenguts als dits administradors, segons desús es dit, que si la obra no se exia segons se pertany que a coneguda de mestres comunment elegidors la dita obra, li puga esser levada, pagantli lo que fins en aquella hora hauria fet, e lo dit Rafael Vergós age renovar las fermanças damunt donades.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Bartolomé Costa, núm. 16.

XXXIII

Dijous 11 Febrer de 1497.

En nom de Deu e de la gloriosa Verge Madona Sancta Maria, mare sua. Amen.

Sobre la concordia de la pintura faedora en lo retaula de la Verge Maria, en la iglesia parrochial de Sent Martí de Theyà, del bisbat de Barcelona, concordada e tractada entre en Jacme Corbeu, alias Armengol del Masnou, e en Pere Noguere, menor de dies, abdosos de la dita parrochia de Sancta Maria de Theyà, obrés de la dita iglesia, de una part, e en *Pere Alemany* e *Rafel Vergós,* pintós, ciutadans de Barcelona, de la part altre, son estats fets e concordats los capitols següents:

Primo: que los demunt dits Pere Alemany e Rafel Vergós, pintors, facen e ofer facen les obres de dita pintura ab la forma següent:

Primo: en la pastera starà la *ymage de Nostra Dona* de Althaya, e que sie *separada en la cara e mans,* e allí ont serà mester que la dita pastera sie pintada ab aquesta forma, ço es, daurada e enporprada de atzur e carfoxas dor los arquets, e la volta daurats dor fi. E los pandents de la volta de atzur, ab stellas dor fi. E los campells dor brunyit.

En lo banchal, en lo qual ha sinch cases en la care del mig, la *Pietat* ab les armes de Jesuchrist en lo camper datzur, e les armes dor tuat. E lo moniment jaipiat de carmini.

En la segona cara al costat de la Pietat a part dreta, ha de haver *miga ymatge de Sanct Hieronim un cardenal e mig leó.* E que la ymatge de Sant Hieronim hage la capa de carmini ab la labradura datzur. E lo camper dor fi.

En laltra cara, a part sinestra, al costat de la Pietat, *mige ymatge de Sanct Agusti,* com a bisbe, ab la capa a brocat. E lo camper dor fi.

En la casa forana, a part dreta, es la *ymatge de Sant Lop,* com a archebisbe, ab la capa de brocat e lo camper d'or fi.

E en la forana, a part sinestra, *Sancta Barbera* ab lo camper dor fi.

En la casa del retaula baixa a part dreta, la *imatge de Sanct Sebastià,* com aflagellat ab los sarjants qui asagetan ab lo camper dor fi, e que les images sien de bones colors qui satisfassen segons lo retaule.

En la casa baxa, a part sinestra, la *imatge de Sant Roch* com a pelegrí, en lo camper d or fi.

En la casa alta del dit retaula la *Anunciació de Nostra Dona*, vestida datzur lo mantell, o la roba de carmini, e langell que hage lo manto de carmini, ab lo cetre ab lliris, segons se pertany.

En la casa alta, a part sinestra, la *Nativitat de Nostra Dona*. E que lo Jesuchrist sia en lo pesebre, e al un cap sia la imatge de Nostra Dona integra, e altre cap la ymatge de Joseph, ab los pastors, *ab semblant gent qui sont en lo retaule de Sant March de la Seu de Barcinona*, ab tota la ystoria pertinent.

E en la cara subirana alta la *Coronació de Nostra Dona*, ab la semblant forma, ço es, que a la part dreta sia la ymatge de Deu lo pare, e a la sinestra lo Jesuchrist, e al mig la ymatge de Nostra Dona, e que los dos, ço es, que Deu lo pare e lo Jesuchrist, qui la coronen. E sobre lo Sanct Esperit. E allí ont satisferà dos gerobins, tota obra de talla, ço es, sembranas, pilars, tubes, arxets dor fi brunyit. Los campers, fresadures e diademes embotits dor fi allí ont se pertany, guarda polvos de or fi enbotits e picats; les quals coses demunt dites totes e sengles prometen fer los demûnt dits Pere Alemany e Rafael Vergós, e qui sen dells de si per tot lo mes de maig primer vinent les e degudament, e que feta lobra, sinó als dits obrers, que en tal cars sia vist per quatre persones abtes en les dites coses, elegidors per les dites parts, ço es, duas per quiscuna part. Es lo preu de tota lobra demunt dita XXXII lliures barcinonines, pagadores en aquesta manera, ço es, la terça part de continent comensaran lobra, e laltra terça part quant serà deboxat lo dit retaula, e la restant terça part quant serà acabada la obra.

Item lo dit en Jacme Corbera, alias Armengol del Masnou, e Pere Noguere, menor de dies, obrers demunt dits, convenen e prometen als dits Pere Alemany, Raphael Vergós, quels pagaran les dites XXXII lliures qui son preu de dita obra, forma e manera desús dites.

E les coses demunt dites, totes e sengles prometen les dites parts atendre e complir, tenir e servar, sots pena de XV lliures de la dita moneda, adquisidora per la terça part al honorable Veguer de Barcinona, e a qualsevol altre official quin faria la exequció, e per les dites restants parts a la part obedient, qui solia tenir e complir la dita concordia, e pagadora per la part qui contrafora e no res menys les dites coses totes e sengles se hagen a complir ab tot effecte. E la qual pena sia comesa tantes vegades quantes en dites coses seria contrafet. E per açò ne obliguen dites parts la una al altra e a ells endesemps tots e

sengles bens llurs, e de qui son dells per lo tot ab totes renunciacions necessaries e oportunes, e axí ho juren.

Finita e jurata fuerunt predicta capitula et omnia per omnes dictas partes die sabbati XI Februari anno a Nativitati Domini millessimo quadrigentessimo nonagessimo septimo. Presentibus testibus discreto Michaele Serra notario habitatore et Joanne Aroles paratore pannorum lene cive Barcinone.

Apoca. Lunes 4 Septiembre 1497. Testes Bernardo Mathoses, beneficiado de San Miguel del Pino.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Marcos Busquets, núm. 5.

XXXIV

15 Febrer de 1498.

Die jovis XV mensis Februarij anno a Nativitate Domini millessimo CCCC.LXXXXVIII°.

En nom de Deu sia y de la gloriosa Verge Madona Sancta Maria y de mossenyer Sanct Miquel Archangel. Amen.

Capitols fets y concordats per entre lo honorable en Bernat Roger, balle de la pobla de Calella, del terme de Montpalau, de una part, e lo senyer en *Rafael Vergós* e *Pere Alemany,* pintors, ciutedans de Barchinona, de la part altra, sobre lo pintar lo retaule, lo qual lo dit Bernat Roger fer fer en la forma devall scrita:

Primerament: los dits Rafael Vergós y Pere Alemany prometen pintar e fer pintar al dit Bernat Roger un retaule del qual ell los hage donar lo fust, e açò dins la present ciutat de Barchinona en aquesta forma, ço es, en la pesa mijana del dit retaule ha haver pintar la *image de Sanct Miquel, armat en blanch,* ab spasa y lança, lo diable als peus, e en la punta dalt del dit retaule prometen pintar *Jesuchrist crucificat,* e al costat dret la image de la Verge Maria, e al altre costat que sie la ymage de Sant Joan Evangelista. En les peces dels costats, en que hauran dues cases, en quascun costat cuatre istories de Sent Miquel, aquelles que los dits Rafael Vergós e Pere Alemany volran e conexeran. E en lo banqual del dit retaule, ço es, en lo mig del dit banqual, la *ymage de la Pietat,* e en les altres cases del dit banchal aquelles ymages que lo dit Bernat Roger volrà. Los campers del dit retaule e les diademes e fressadures embotides e daurades, los pilars e xambrans,

tubes e crohers, tots daurats dor fi brunyit. Les polseres de arget cobrat, ab los senyals que lo dit Bernat Roger volrà. E açò prometen de pintar los dits Rafael Vergós e Pere Alemany a tot llur cost e messions e despeses, axí de or com dargent, e altres colors bé e complidament daçí a la festa de Nadal primer vinent, ço es, lo bancal e la pessa mijana daçí per tot lo mes de Juliol primer vinent, e lo resta del dit retaule a compliment dací a la festa de Nadal primer vinent, cumplidament e ben acabat, axí com se pertany, a coneixensa de dos pintors, aquells que lo dit Bernat Roger volrà e elegirà.

Item lo dit Bernat Roger promet donar e pagar als dits Rafael Vergós e Pere Alemany, per preu de tota dita obra, XXXI lliures X sous, ço es, ara de present X lliures XX sous, quan sian acabats de pintar los dits peça mijana e bancal, e les restants XI lliures X sous, quant sie acabada tota la dita obra, e açò sens alguna dilació, ab obligació de tots sos bens.

Item los dits Rafael Vergós e Pere Alemany confessen e reconeixen al dit Bernat Roger haver agut e debut de comptants les dites X lliures de la dita primera paga, a solució de les quals le sie fermen apoca.

E les dites coses totes e sengles, segons damunt son contengudes, convenen e en bona fe prometen les dites parts, ço es, la una part al altre atendre e cumplir, tenir e servar, e contra aquelles no fer ne benir per alguna causa o rahó, sots pena de XXV lliures barchinonines, guanyadores per lo tor a la part observant, e perdedora a la part contrafahent. La qual pena, pagada o no graciosament remesa, no restituenys les coses en los presents capitres contengudes, se haien a cumplir, tenir e observar la una part e laltra se obliguen tots sos bens, e de quiscú dells insolidum renunciant a totes leys contrafaents e lo juren.

E volen les dites parts que dels presents Capitols e de les coses en aquelles contengudes sien fetes a les dites parts, e a quiscuna de elles, tantes cartes o demandes e requestes seran ab totes clausules de scrits opurtunes e necessaries a coneixensa del notari de los presents capitres subscritura nonimada.

Testes magnificus Joannes de Avinyó milites populatis e Vicens Petrus Bonay mercatores Barcinone.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual núm. 2, de Carlos Mir.

XXXV

4 Janer de 1498.

En nom de Nostre Senyor Deu, e della sua gloriosa mare, e dells beneventurats Sant Aloy e Sant Honorat, e della gloriosa Sancta Eulalie.

Capitolls fets e concordats entre los honorables en Jacme Casabona, Joan Soler, Jaume Ribes, Anthoni Robi, procuradors, lany present, della Confreria de S. Aloy, S. Honorat e de Santa Eularie, ab consentiment de dita Conffreria, e mestre *Berenguer Gurea* e *Joan del Pont, pintors,* vuy abitants en le ciutat de Vich.

E primerement es stat concordat que los dits procuradors, ab lo dit consentiment, donan a pintar a dit mestre Gurea tot lo restant del retaule ab los gordapolls vuy dita Conffreria te de fusta, en le qual se contenen set istories, ço es, tres a cascuna pesse dells costats, e una en le pesse del mig, sobre les *ymages de S. Aloy e S. Honorat.* Lo preu de pintar dites set istories son trenta liures de moneda corrent en le ciutat de Vich, les qualls XXX liures dits procuradors prometen pagar a dit mestre en aquesta forma e condició.

Es stat concordat entre los demunt dits, per quant dits procuradors vuy no tenen sinó cerca de quinze liures, les qualls son solls le meytat de dites XXX liures, e preu de dita obra, que no obstant acò dit mestre se metrà en obra, e pintar de present ffins le meytat de les dites VII istories, o per lo valor de dites XV liures. E per que le cantitat de tot lo preu de dites XXX liures se ha haver de caritats e offertes voluntaries dels confrares, per si per ventura nos podien haver compliment a tot lo preu de dites XXX liures.

Item es stat concordat per quan les dites XV liures stan vuy en offertes que lo dit mestre pren a tot son carech e despeses haver e fer levar dites offertes de aquelles qui les ha promesses tos temps que volrà.

E an aquesta menera, fforma e condició los dits procuradors, ab obligació de bens de dita Conffraria, prometen a dit mestre Gurea dar an continent, a el o al qui volrà, lo mamoriall hon son contengudes les dites XV liures, o cerca de offertes, e prestar lur nom, o en altre manere dar loch e cesió de dita cantitat a dit mestre, e tot so, e quant sia mester en exhigir dites XV liures largament, e bastant. E si mes avant de dites XV liures per avant se trobaran, com ab le ajuda de

Deu se creu que dits procuradors se obliguen e prometen dar a dit mestre tot lo ques troba en diners, o les offertes en e per lo modo fins a compliment de dites XXX liures, qui es lo preu ab lo dit retaula ho haver tot son compliment de pintar.

Item es stat concordat entre los demunt dits que si en dites offertes havia algú o alguns qui per miseria, o per qualsevol altre manere, no podian pagar que fetes forses degudes per dit mestre, o per son procurador, o en altre manere concordat de tals deutes ab dits procuradors que dits procuradors en nom de dita Confraria se obligan de star de evictió en tal cars a dit mestre de tals deutes.

Mes avant es stat concordat que dit mestre Gurea sia tengut e obligat pintar a totes ses despeses axí de or, colors, e inclusivement de totes altres coses dites set istories, ab *los gordallpos ab alguns profetes e ab lo senyal de dita confraria.* E promet metre en aquelles axí en los campers com pilars, com personatges, com de or, e de collors quant milor no menys justa forma, e modo que stà lo retaule vell qui era de dita Confrerie. Le qual fforma e modo es aquesta:

En le primera taula de ma dreta en le estorie es *com Sant Aloy es nat en le segada. Son los personatges, le mare e lo inffant qui mama, dos seguadors que seguen, lo Rey ab corona, ab dos scuders a caval qui casan portant cans, e falcons, ab una aguilla. Los abilements son le mare vestida de atzur, lo Rey ab un abilement de atzur ab flors de lir de or, lo caval del Rey ab le cella daurada, lo inffant ab diedema.*

En le segona istorie es *quant fo beteyat Sant Aloy* con tals personatges. *Lo infant, o Sant Aloy, ab diadema, tot nuu, un bisbe quil bateya vestit ab capa pontifficall, ab hu vestit com a diacha, ab dos capellans. Lo Rey e le Reyna, ab un ciri quil fan xpistià, ab una donzella, dos scuders. Lo Rey e Reyna, ab corones, vestil lo Rey de atzur ab floreyement dor, le reyna vestida de armini o vermell, ab ffulles dor pel vestit.*

En le matexa istorie es *Sant Aloy vestit de atzur passamanat dor, ab fornal, enclusas e manxes usant de offici de farer, e un jova qui li a manat un cavall, e Sant Aloy a li arencada le cama, e fero lo peu a le encluse.*

En la tersa istorie es quant *Sant Aloy es elegit en bisbe,* sient en una cadira pontifficall, ab III bisbes ab lurs capes e amitres daurades, e quotra capellans, a ni hu qui te una ✠ alta daurada âb una panna en le ma.

En le metexa istorie es *S. Aloy sentat com a bisbe, ab se capa e amitre tal com le demunt dite, ab un altar a modo de dir misa,* ab hu capellà quil serveix, e hun homa qui stà ayenolat devant Sant Aloy, e Sant Aloy quil pren per le ma, e quotra homes qui stan ab gest de admaravellats.

En le altre taule de ma squerra es lo *naxement de Sant Honorat,* es le Reyna asegude al lit; vestide de vermell, ab fules de or en le roba, e una donzella ben abilada qui li dona a menyar ab quotra donzelles, e bax una donzella ab una basina, e un pitxell e una dòna qui anbolcha Sant Honorat, qui stà ab diadema. E lo Rey al sol del lit vestit de atzur ab or mesclat, qui fa gest de admiració.

En le segona istorie es quant *S. Honorat, anant a case,* seguex un servo, descavalcat del caval, ab lespase en le ma; ariba als III armitans en le cova, e lo servo qui nos mou dels peus dells armitans. E com los armitans instruexen Sant Honorat, e Sant Honorat, stant admirat, stà vestit de atzur ab diadema, e los armitans ab diademes.

En le matexa istoria es *Sant Honorat, qui denuncia e le Reyna se mare lo cars que li es sdevengut.* Stà le Reyna ab quotre o sinch, caygude elle en terra, e Sant Honorat es son abilement com dalt, e le Reyne de atzur ab pasamà dor.

En le tersa istoria es quant *dos cosariis, ab una fusta de rems, prenen Sant Honorat,* els baten, e aprés lo lansan en una illa deserta en que ha grans serps e salvatgines, e Sant Honorat com armità, ab diedeme, roman aquí ayonolat.

En le setene istoria qui es en le pessa del mig, sobre Sant Aloy, e Sant Honorat, *es le Pasió,* ço es, Nostre Senyor stant en larbre de la vere ✠ amunt hi calvari, ab le Marie, Sant Johan e dues Maries qui le tenen en le falde asmortide, e le Magdelena stant al peu della ✠, ab hun jueu qui posa le sponge als labis de Jeshu Xpist, e Sant Orió, ab II o III de caval armats, e altres coses per acompenyar, les qualls axí de aquesta istoria com delles altres sian remesses, a le discreció del mestre.

Però ab los presents capitolls es concordat que per quant en le concordie qui ere ffeta delles XXX lliures ab dites VII istories en aquesta derrera e setena no havia fer dit mestre sino lo *Crucifix e Sant Johan, e le Marie,* e per que es stat vist per los procuradors, e encare per alguns confrares que ere cosa molt conffussa, e descompenyada atès lo gran spay qui es dite istorie, es stat ap mutat que dit mestre fassa della forma demunt continuade, e que los procuradors per lo mes dit mestre, hi afeges hi apliqui li donen a lur bon arbitre e segons lurs bones consiencies, lo que conexeran, e açò més delles XXX lliures, e que lo dit mestre se age acontentar del que li daran, o no mes.

Los camps e carevoyes quis mostren en dit retaule de Sant Aloy e Sant Honorat, son de or. Les corones e diademes per lo semblant.

Item es stat concordat que per lo retaule age son degut compli-

ment de dites set istories gordapolls, pilerets e carevoyes e de tot lo que mester sia, que prenent dit mestre a carech dites XV lliures, com demunt es dit, les altres XV lliures qui resten a compliment de pintar dit retaulle, prometen e se obligan de pagar los deiùs anomenats confrares de dita Conffraria, e ajustant ab so de aquella com es acostumat en lo monestir della Verge Maria della Mercè, los quals prometen cascú per si, o lo que tocarà a lur porció de dites XV lliures pegar a dit mestre Gurea, qui seria XVI sous per cascú.

Anthoni Robi fuit IIII Januarii anno LXXXXVIII fuit Bertrandus Riera et Joannes Petrus Prat.

VICH: *Curia Fumada,* Tomo de Capítulos Matrimoniales y Concordias del notario Benito de Prat.

XXXVI

18 Juny de 1499.

En nom de Deu.

Sobre lo pintar de les dues taules del retaule fet en la capella de la Verge Maria de la Gleva, entre lo honorable mossen Jaume Rovirola, canonge e rector de la sglesia parroquial de Sant Ypolit de Voltraguà e administrador de la dita capella, duna part, e mestre *Anthoni Homell,* pintor, de la ciutat de Gerona, es estada inhida e concordada la capitulació seguent:

E primerament lo dit Anthoni Homell promet pintar les dites dues taules e en aquelles quatre istories de Nostra Dona, ço es, en la una la istoria de *la adoració dels tres reys* e en la altra *istoria de Sincogesima,* e en laltre la *istoria de la Nativitat,* e en laltre la *istoria de la Assumpció de Nostra Dona.* E les dites quatre istories pintarà de bones colors, daurarà, fresarà, pararà bé e complidament, e com los personatges requerran axí e en la manera com estan en lo *retaule de Nostra Dona de la capella rodona de la Verge Maria de la present ciutat,* e a ses propries messions e despeses, de or, colors, oli e altres coses necessaries a pintar e acabar les dites dues taules, e aquelles promet donar pintades e acabades de qui a la festa de Nostra Dona dAgost primer vinent.

E per que lo dit mossen Rovirola entén a administrar la despesa als dits mestre Anthoni Homell e aquells qui li aiudaran, promet lo

dit Anthoni Homell paguar al dit mossen Jacme Rovirola, per la dita despesa, casa e lit, XXij sous per quiscuna persona quiscun mes.

Item lo dit mossen Jaume Rovirola promet paguar al dit mestre Anthoni Homell, per les dites dues taules pintades e acabades, vint e una lliura e deu sous barcelonesos.

E les dites coses totes e sengles coses prometen les dites dues parts, la una al altre e endessemps attendre, e complir, tenir e servar sots obligació de sos bens haguts e haudors.

Ffuerunt firmata et jurata predicta Capitula et omnia et singula in eis contenta *etc.*, die mercurii xviiij mensis Junii anno a Nat. Domini Millessimo CCCC°Lxxxxviiij, etc.

VICH: *Curia Fumada,* Manual del notario B. de Prat, 1499-1502.

XXXVII

4 Mars de 1500.

Die lunne IIII mensis Madii anno a Nativitate Domini millessimo quincuagessimo.

Jacobus Vergós pinctor civis Barchinone in nome meo propio et nomine etiam e pro parte *Raphaeli Vergós* filii mei de cuius ratihabitione teneri promito sub bonorum meorum omnium obligationem nominibus predictum. Confiteor et recognosco vobis honorabilis juratis et Universitati et singularibus presentis ville Granullariorum diocesis barchinone. Quammodo infrascripto dedistis et solvistis mihi et dicti *Raphaelis Vergós* filio meo quinque libris et sexdecim solidos Barchinonensis pro complemento e finali solutione sexaginta librarum barchinonenses mihi et dicto Raphaelis Vergós filio meo debitorum pro Universitate dicti Ville ad complementum illarum quingentarum dicte monete pro quibus juxta forma concordie et Capitulorum inde facturum et firmatorum inter juratos et universitatem dicte Villæ ex una parte et *Paulum Vergós* quondam pictore cive dicte civitatis filium meum ex parte altera cuius ego dictus Jacobus Vergós suis heres universalis dictus Paulus Vergós filius meus et ego dictus Jacobus et dictus Raphael Vergós filius meus depinximus juxta forma dictorum Capitulorum retratabulum sanctis ecclessiæ parrochialis dicte Villæ Granullariorum, predictos autem quinque libras et sexdecim solidos solvistis hoc modo quoniam ipsas de mei et dicti Raphaeli

Vergós filii mei voluntatis vobis remissimus et penes vos retiunistis pro quibuscumque esmendis sive smenes quas racione dicte picture ego et dictus Raphael Vergós filius meus vobis seu dicti Universitati facere &. et tenemur renunciandi.

Testes honorabilis Joannes Ganei domicellus domiciliatus et Petrus Calmoler quondam doctor civis Civitate Minorise.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Pedro Triter, núm. 12.

XXXVIII

24 Septembre de 1501.

Die xiiij Septembris anno milesimo quingentesimo primo.

Capitols fets e concordats entre los venerables religiosos mossen Andreu Seguí, sagristà, e Bernat Molló, tots canonges de la sglesia de Sancta Maria de Manresa, administradós dels bens de venerable mossen Bernat Massadella, quondam, canonge e prior de la dita sglesia, duna part, e mestre *Gabriel Guardia,* pintor, natural de la dita ciutat de Manresa, ara habitant en la ciutat de Vich, nabot del dit mossen Bernat Massadella, de la part altre, en e sobre lo retaula manat fer per lo dit venerable mossen Bernat Massadella en la capella sua e dels seus de la Sancta Trinitat, construida en la dita Seu de Manresa, juxta forma de la ordinació del dit defunt, feta ab licencia, consentiment e voluntat del reverent paborde.

E primerament es convengut e concordat entre les dites parts que lo dit senyer, en Gabriel Guardia, fassa lo dit retaula sots *invocació de la Sancta Trinitat,* per obs de la dita capella, lo qual retaula haya esser de quatre pesas, so es, bancal e pesa del mitg e dos costats, lo qual retaule haya de ample dotse palms e devuit palms de alt entre bancal e pesas, e haya haver repolsos per tot.

Item es convengut que en lo dit bancal del dit retaula haya V spays o sinch casas per pintar en cascuna de aquellas, aquellas himages o istorias que als dits venerables administradors seran vistas e determenades deutes pintar, les quals ell dit Gabriel Guardia haya a pintar ab tot compliment.

Item en la taula migana haya esser pinta *la Sancta Trinitat,* so es, Deu lo pare ab una cadira copiosa e bella e *ben daurada,* tenint lo Crucifixi en les mans, e lo Sant Sperit precehint dels dos. E en la

punta de la dita taula del mig sia pintada la *coronació de la Verge Maria.*

Item en las ditas taulas del dit retaula seran pintades en cascun de aquellas, duas istorias de la Sancta Trinitat per acompanyar la taula del mig, les quals seran en la part dreta *la creació del mon* e *lo baptisme.* En laltre, la *apparició dels tres angels feta a Abraham* e *la Transfiguració.*

Item es concordat que en la dita obra del dit retaula lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tingut de metre entre tota dita obre, allí hon mes conexerà, e signantmen en la cadira de Deu lo pare e en les diademas e canipes e freseduras *mil panys dor.*

Item es contengut que en totes les altres parts del retaula hon no haurà a posar panys dor, haya a vestir les himages e istories de bonas colós, so es, assur, carmini, verts, blanchs, que sian bons, de pisa, massicot, vermeló e com millor los porà haver.

Item es convengut que lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tengut haver a tot son carrech tota fusta que sia bona de pollanca e claus e totas altres cosas necessaries a dit retaula, axí com drap, aygua cuit, guix. E que aquell haya fer obrar entretellat a conexensa dels dits administradós e del dit mestre Gabriel Guardia.

Item es convengut e pactat que per paga e satisfacció de la dita obra del dit retaula e de totas las cosas demunt ditas, les quals lo dit mestre Gabriel haya fet e dat compliment, haya haver e li prometen donar los dits administradós cinquanta sinch lliures o cent florins corrents valents aquellas, las quals li hayan a donar e pagar en aquesta forma, ço es, que dins quatre anys li hayan haver dadas aquellas e ell haya haver acabat lo dit retaula. E que ara de present li hayan a bestraure, a bestraure per obs de comprar la fusta e faysonar aquella, tanta quantitat com serà menester. E si habans dels dits quatre anys la dita quantitat de les Lv. lliures se podia haver per poder pagar aquella al dit mestre Gabriel Guardia que ell axí mateix hay abans acabat e dat compliment a la dita obra del dit retaula.

Presens nos dictus Andreas Sagiui et Bernardus Molló administratores, etc.

Archivo de la Basílica de Manresa: Pliego de *Capitulacions de obras.*

Comunicado por el oficial primero del Archivo Municipal de Manresa D. Joaquín Sarret y Arbós.

XXXIX

3 Abril de 1503.

Die tertio mensis Aprilis anno a Nativitate Domini millessimo D. tertio.

En nom de Nostre Senyor Deu Jesucrist sia, e de la Purissima Verge Nostra Dona Santa Maria, mare sua. Amen.

Capitols fets e concordats per entre lo reverendissim frare mossen Joan Urgell, en Sacra Theologia profesor, per la gracia de Deu e Apostolica de tot lo sagrat ordre de la Verge Maria de la Mercè de la Redempció dels catius cristians en potestat infels detenguts, mestre general, de una part, e lo senyer *n Anthoni Marquès,* pinctor, ciutedà de Barcelona, de la part altre. Sobre la pintura del retaula de la iglesia de la Verge Maria de la Mercè de la present ciutat de Barcelona, ço es, del altar maior de la dita iglesia, del qual retaula lo dit Anthoni Marquès, pintor, ne ha pintada una taula del dit retaula e dorades les tubes de aquella ab tot compliment, e la restant pintura de tot lo dit retaula te a pintar lo dit pintor, seguint la dita obra de la dita taula en que es pintada la Resurrecció de Nostre Senyor Jesuchrist, e millor si millor porà, en e per le forme e pactes seguents:

Primerament lo dit pintor promet al reverendissim senyor Mestre General, que ell pintarà dit retaule be e degudament, e aquella dita pintura farà, e acabarà be e degudament com de bona obra e de bon mestre se pertany, seguint com dit es la obra de la dita taula ja per ell pintada e daurada, e millor si millor porà, dins sis anys del dia de la ferma dels presents capitols en havant comptadors, ço es, que la obra de talla promet be encular de bona aygua-cuyta e be e degudament enguixar de guix bo e prim, e ben raura e metre de bollo per lo semblant he; e degudament axí com de bona obra e de bon mestre se pertany.

Item que tota la obra de talla, ço es, pilars, tubes, amortiments e tabernacles, axí lo tabernacle del mig ahont stà la imatge de la Verge Maria Senyora Nostra com lo tabernacle de la part dreta ahont stà Sant Johan Batista, com lo tabernacle de la part sinestra ahont stà la ymage de Sant Joan Evangelista, be e degudament promet daurar dit pintor dor fi e be e degudament bronir, com de bona obra e de bon mestre se pertany.

Encare mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General,

que pintarà totes les ymatges de tots los dits tres tabernacles de bones e fines colors, ço es, de or fi, carmesí, e de vert de fines colors, com millor porà star. E les cases o pasteres de les dites tres tabernacles ahont stan dites imatges pintarà de brocat dor e de carmesí e atzur, e dits colors e or compartirà de manera que trague molt les dites tres imatges cada una per sí, compartint lo un ab lo altre be e degudament, com de bone obra se pertany e de bon mestre.

E mes promet al dit senyor Mestre General que totes les taules del dit retaula calafatarà be e degudament, e encerarà los claus e encolarà de aygua-cuyta, e empastrirà de guix gras ab paleta, e endraparà a part devant cascuna taula, e lo detras de aquella totes les pintures e grops de bons draps ab aygua-cuyta fort e degudament, e tornerà empastir e enguixar de guix prim, e daurarà degudament com de bone obre e de bon mestre se pertany.

Item mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que en les polceres del dit retaule pintarà sis imatges, ço es, tres imatges en cascuna part, grans e ben proporcionades, segons les porà comportar lo spay de cascuna polcera, vestides de or fi e de fines colors, ab paviments e campers dor fi, embotits e pichats, e fregadures per les robes embotides e daurades d'or fi. Les quals imatges pintarà, ço es, aquelles que per lo dit senyor Mestre General li seran ordenades e manades de pintar.

Item lo dit pintor promet al dit senyor Mestre General que en les taules del dit retaula pintarà, ço es, aquelles que per lo dit Mestre General li seran ordenades e manades de pintar.

Item lo dit pintor promet al dit Mestre General que en les taules del dit retaula pintarà les ystories dels *set goigs de la gloriosa Verge Maria,* aquelles que per lo senyor Mestre General li seran manades e ordenades, exceptat dues ystories als strems de cada part del banchal, promet pintar a la part dreta, sota *Sant Johan Batista,* una *ystorie del dit Sant Johan Batista,* e a laltre part, *sota Sant Johan Evangelista,* una *ystorie del dit Sant Johan Evangeliste,* ço es, aquelles ystories dels dits dos sants, las quals ordenarà lo dit senyor Mestre General, li seran demandades e degudament com de bona obra e de bon pintor se pertany.

E mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que les dites ystories pintarà de la forme seguent, ço es, de bones e fines colors e de brocat dor fi, de carmesí de atzur e altres fines colors, e totes les imatges de les dites Istories farà frizades totes les coses de les robes de or fi embotit e pichat de alguna bona obra, com se pertany de bon mestre.

E mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que totes les coses qui seran necessaries per fer la dita pintura del dit retaula, ço es, de or fi, colors carmesí et atzur, guix, aygua-cuyta e totes les altres coses per la dita pintura de tot lo dit retaula, fins sia acabat be e degudament necessaries, com se pertany de bona obre e de bon pintor, pagarà de pecunies suas propias.

Item lo dit pintor promet al dit senyor Mestre General que totes les ystories que ell pintarà en lo dit retaule, segons li seran dits per lo senyor Mestre General, farà la pintura de cascuna de aquelles consemblant a la *taula ja pintada de la Resurrecció de Jhesu-Christ,* e millor pintura e no pijor de la dita taula pintada. E en cas que la pintura de cascuna taula no ere tan bona pintura com de la dite taula de la Resurrectió, sia en libertat del dit senyor mestre de no pendre ne acceptar tal taula no conforma a la dita pintada de la Resurrectió, abans en tal cas lo dit pintor la hage a tornar pintar de tant bona pintura, ço es, de la dita Resurrectió, a totes ses despeses.

Item lo reverendissim senyor Mestre General convé e en bona fe promet al dit Anthoni Marquès, pintor, que per los treballs de pintar en la forma sobre dita lo dit retaula, e per les despeses faedores per lo dit pintor, ses obligat metre en la pintura fahedora en dit retaula, segons stensament e clara demunt se conté, le donarà e pagarà per totes les dites coses o per tote le dite pinture e per les dites coses e aquelles necessaries per la perfectió de aquella, siscentas lliuras barchinoninas, en lo modo e forma e per les pagues seguents, ço es, que per le pinture de lo banchal e per totes coses per cause de aquelles necesaries, e per le pintura del Secrari e coses a aquella necesaries, noranta lliuras, ço es, la meytat de aquellas en lo començament de la dita obra, e laltre meytat acabade de pintar lo dit banchal e sacrari ab tot compliment.

Item per lo pintar e daurar lo tabernacle del mig de Nostre Dona, ab sos pilars de cascun costat dalt abaix, cent lliures, ço es, la meytat al començament, e laltre meytat com serà acabat ab tota perfectió.

Item per los dos tabernacles de les dues Imatges de Sant Joan Batista o de Sant Joan Evangelista ab llurs pilars. Imatges, ço es, per cascum tabernacle e Imatge, vuytante e cinch lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat al acabament ab tota perfectió de cascun dels dits dos tabernacles.

Item per les taules, que son tres de la part dreta, ab ses tubes e amortiments, vuytanta lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat acabades de pintar e daurar ab tota perfectió de les tres taules.

Item per les altres taules de la part sinistra del dit retaula, ab ses tubes e amortiments, altres vuytanta lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat acabades de pintar e daurar dites taules, tubes e amortiments.

Item per les polveres, ab sos pilars e tubes e amortiment, altres vuytanta lliures, ço es, la meytat al principi e laltre meytat acabat de pintar e daurar dites polveres, pilars, tubes e amortiments.

Et ideo nos dicte partes &.

Archivo de Protocolos de Barcelona, Manual de Pedro Triter, número 17.

DELS PINTORS

Die sabati XVIIII Septembris anno a Nativitate Domini Millesimo CCCCL° Bernardus Cadireta preco publicus et juratus Civitatis Barchinone dixit quod ipse de mandato honorabilis Johannis Çabastida militis regentis vicaria Barchinone preconitzavit palam et publice per loca assueta ipsis civitates e a los Banys Nous e al carrer Ampla sono duarum tubarum per eum primum emisso preconitzacione seguentem:

Ara hoiats tot hom generalment per manament dels honorables Regent la Vagueria e batle de Barchinona, ço es, de quascun dells tant con se pertany a sa jurisdicció, ordonaren los honorables Consellers e promens de la dita Ciutat, per utilitat de la dita Ciutat e per cessar fraus e incovenients qui en e per les coses devall contengudes se porien seguir si no y era provehit, ço es, que de present e per avant, una vegada e moltes, e tantes quantes se volran, ab licencia, empero, primer demanada e obtenguda, del honorable vaguer de Barchinona o regent la vagueria de aquella, los dits pintors se puxen aiustar e congregar en tots e sengles lochs licits e honests, e a ells plasents per comunicar e contrectar de totes e sengles coses tocants e contenents lo bé, utilitat de llur art o offici. E no resmenys que cascun any en lo sendemà de la festa de Cinquogesma haien facultat e poder los dits pintors e sien tenguts de elegir de sí mateix quatre persones de les millors e pus aprovats e de mayor subtilitat de la dita art a llur coneguda, los quals quatre prohomes seran presentats als honorables Consellers, qui daquells ne elegirà dos per esser consols lany prop següent e per regir e governar aquell any lo dit art o offici. E axí sien

elegits los dits consols quascun any, los quals quant seran elegits sien tenguts de jurar en poder del honorable Mostaçaf de la dita ciutat que be e leyalment se hauran en lo dit offici e aquell del dit offici o art qui no complirà la dita ordinatió encorregua per quascuna vegada que serà contrafet en ban de cinquanta sous. E no resmenys los dits consols sien tenguts e strets per virtut del sagrament que hauran prestat que tota vegada que sabran o trobaran esser fets fraus per algun o alguns del dit art o offici en les coses devall expressades aquells denunciaran e haien a denunciar al dit Mostaçaf qui de consell dels dits Consols e daltres del dit offici que lo dit Mostaçaf si volrà applicar haie aiutiar lo dit Mostaçaf sobre los dits fraus e punir pecuniariament aquells qui hauran comesos los dits fraus e faça fer esmena e restitució a aquells a qui seran fets los dits fraus e dampnatges daquí seguits.

Item ordonaren los dits consellers e promens que daquí avant algun jove pintor dymatges, retaules, cortines, panons e ganfanons no gos emparar alguna obre ni començar a tenir obredor del dit art o offici fins a tant que sia examinat de les dites coses per los consols del dit art o offici, e trobat abil e sufficient en aquelles de les dites coses que ha acostumades de fer e usar del dit art o offici, sots ban de cent sous, en lo qual encorregua quascun dells per quascuna vegada que farà lo contrari. Empero en lo dit examen no y sien enteses ne compreses sino aquells qui hauran stat ab pintor.

Item ordenaren los dits Consellers e promens que qualsevol pintor ciutedà de la dita ciutat de Barchinona vuy casa tinent no sia comprès ne obligat en lo dit examen, sino solament los qui per anavant seran sdevenidors.

Dels quals bans, en cas que sien comeses, sien fetes tres parts eguals, de les quals la una part sia de la cort qui ferà la exequció, e laltre terça part de les obres dels murs e valls de la dita ciutat, e la restant terça part del dit offici, la qual servescha en despeses e necessitats del dit offici.

Retenense, empero, los dits Concellers e promens, poder de interpretar, declarar, corregir e smenà tot ço qui en les dites coses appararà esser scur e dubtós, tota vegada quels serà ben vist fahedor.

Archivo Municipal de Barcelona: *Bans e ordinacions de 1445-1458,* fol. 97.

DE PINTORS

Dissapte, a 30 de Maig del any MCCCCLXXXVIIII°, los honorables Concellers e concell ordinari de XXXII promens de la ciutat de Barchinona, a supplicació e instancia dels Consols e offici dels pintors de la dita ciutat, delliberaren, faeren e extatuhiren les coses següents:

Que com entre los altres officis daquesta ciutat, en loffici dels pintors haie mester persones de molta disposició e subtil ingeni per ben exercir aquell, a ffi que les obres lurs no sien trobades males, frauduloses e ffalsificades segons diverses vegades son judicades, per la qual rehó se segueixen grans dans a la cosa publica. Per tant, los honorables Consellers e promens de la dita ciutat, per apartar tots dampnatges e pòsar lo dit offici en degut ordre, aiustant e en millor conmutant les coses en lo passat ordonades sobre lo exhamen dels dits pintors, ordonaren e statuhiren: Que daquí avant tots e qualsevols pintors, o altres persones qui del dit offici volran usar e parar o tenir botigua o obredor en la dita ciutat, e en qualsevol manera haien après àquell, se haien e sien tenguts exhaminar en poder dels Consols del dit offici, e de aquells qui per ells hi seran deputats, daquelles obres o coses que sabran exercir e ffer, e demanat los serà per dit exhamen. E si seran trobats abils e sufficients, lavors puixen parar e tenir obrador de aquelles obres de que seran stats exhaminats e trobats aptes e experts e no en altre manera. E que no puixen e haien a pagar per rehó de dit exhamen quescú més avant de trenta sous, ans si els dits consols de dit offici serà vist puixen passar aquells per menys quantitat, havent sguart a la possibilitat de quescú dels qui exheminar se volran a la bona coneguda. Les quals quantitats haien esser convertides e distribuhides per dits Consols en les coses pies e necessaries del dit offici. E axí la dita ciutat serà poblada e fornida de bons e aptes mestres pintors, a gran honor de aquella e benefici del publich e endreça del dit offici.

Mes avant ordonaren los dits Concellers e promens que daquí avant algú dels dits pintors no puixe esser elegit en Consol del dit offici si donchs primer no serà stat exhaminat com dit es e haut per sufficient en dit exercici, per tant que millor sapia judicar les obres quels seran portades o mostrades si seran bones o males e en altre

manera. Exceptats, empero, aquells pintors, los quals ja per altres ordinacions per la ciutat fetes de dit exhamen son stats fets exems e quitis.

Item ordonaren los dits Concellers e promens que daquí avant quiscuna vegada que los pintors seran demanats o appelats per part de dits Consols a consell per coses tocants dit offici haien a venir e esser en aquell.

Totes les altres coses per altres ordinacions statuhides e ordenades sobre dit offici de pintors, les quals no sien vistes contrariar an aquestes stants e romanents en lur força, efficacia e valor.

Archivo Municipal de Barcelona: *Crides, ordinacions e bans,* años 1481-1499, fol. 101 v.

DEL OFFICI DE PINTORS

Divendres, a XXVII de Noembre del any MCCCCLXXXXIII, los honorables consellers, ab lo Consell ordinari de trenta, aiustats dins la casa del Consell de la Ciutat de Barchinona, en lo apartament de trenta, a la suplicació e instancia dels consols del offici dels pintors, en nom lur e de tot lo dit offici, delliberaren, faheren e ordonaren les coses següents:

Primerament per quant ab les ordinacions en lo passat per la dita Ciutat fetes e al dit offici de pintors atorgades, es disposat que les quantitats que prehexen dels exhamens d aquells qui volen usar e tenir casa en la dita Ciutat haie a servir en les coses necessaries del dit offici, corregint, smenant e en millor aquells conmutant, ordenaren los dits Consellers e promens que d aquí auant de les quantitats dessús dites qui precehirà dels dits exhamens e judicis sien fetes dues parts eguals, les quals sien la una de la caxa de dit offici, qui servescha a les coses pies e necessaries d aquell, e l altre part sia dels consols qui seran del dit offici, compartidora entrells per eguals parts per lurs treballs.

Item com diverses vegades se seguesca que los jovens pintors, stant ab los del dit offici, sien indisposts de malalties, no han manera de esser axí ajudats e socorreguts com menester seria pera prevehir a semblants necessitats, ordonaren los dits Consellers e promens que d aquí avant tot jove o obré que starà a soldada de pintor e serà fora

de aprenediç, haie a pagar quascun dissabte un diner als consols del dit offici o al qui deputat hi serà de rebuts, la qual quantitat sia conservada e guardada per servir a les malalties e necessitats dels dessús dites dels dits jovens e obrés, e que en altres usus no s puixen convertir en manera alguna. E que los dits consols haien e sien tenguts de dites quantitats tenir compte axí d aquelles com altres que reebràn e liureràn, e retràn lo dit compte en poder dels consols qui elegits seran dins .VIII. dies aprés lur elecció, comptedors sots ban de .XX. sous e de la infricció del dit jurament. Entès, emperò, e declarat que los fills dels pintors no sien en la present ordinació compresos, ço es, en pagar lo dit diner ne de la dita quantitat esser en dit cas socorreguts. E si per inadvertencia o en altre manera se seguirà que dits jovens o obrers no pagaran com dit es lo dit diner, que llurs mesters ab que obressen los se haien a tenir de la soldada e liurar los aprés el dit censal, e, si farà lo contrari, que ho haie a pagar del seu propi.

Item com alguns jovens e obrers pintors qui seran affermats o hauran promès star per obrar ab pintor o pintors per algun temps, e durant aquell leixen e desempre la dita obra en gran dan del pintor a qui haurà feta la dita promesa, per çò ordenaren los dits consellers e promens que d aquí avant tot jove o obrer quì haurà promès d estar o obrar ab algun pintor no gos lexar o desemperar lo exercici que començat haurà en alguna manera ffins a tant que lo temps offert o de paraula en qualsevol manera ho haurà promès sia integrament complit, sots ban de perdre la soldada que promesa li serà stade, ne algun pintor no l gos pendre per obrar ne donar los feyna, sots ban de .C. sous. E si cas serà que la dita promesa o per la dita causa se seguiran defferencies algunes que los cònsols del dit offici haien esser conexedors d aquelles, applicanthi, si vist los serà, aquells promens que ls semblarà del dit offici.

Més avant ordonaren los dits consellers o promens per ço que les coses pies del dit offici sien augmentades, que d aquí auant tot pintor qui entrevindrà en judicaments alguns tocants lo dit offlci, a voluntat de les parts d aquí serà lo interès, e d açò reebrà alguna quantitat de diners, que dit pintor sia tengut liurar aquella àls cònsols del dit offici sens dilació alguna, e los dits consols haien a metre aquella en la dita caixa per servey de les coses pies del dit offici, donant compte d açò semblantment de les altres, com dit es.

E per que les quantitats qui ha a servir per acorriment e adjutori dels jovens malalts com dessús es mencionat e no esser convertides

en altres usus, sino en la caritat dita, ordonaren, per tant, los dits consellers e promens, que tota vegada e quant los dits consols hauran a donar e distribuhir alguna quantitat per la dita causa, que no la puixen donar sino presents quatre pintors e que y aie un jove o obrer del dit offici, affi que tot frau o pensament mal sie foragitat sots los ban e jurament dessús dits, e que ço que haurien donat contra la dita forma no ls sie pres en compte.

Dels quals bans, en cas que sien comesos, ne sien fetes tres parts: la una sia del official qui n farà l'execució, e la segona de la dita caixa, e la terça part dels cònsols del dit offici.

Les altres ordinacions fetes per la dita Ciutat sobre lo dit offici, les quals no sien vistes derogar periudicar an aquestes, sien e romanguen en lur força e efficacia e valor.

Archivo Municipal de Barcelona: *Crides, ordinacions e bans,* años 1481-1499, fol. 150.

Rubrica de Bruniquer:

Cap. XCIII: «Collegis, confraries, officis y arts, y ordinacions de ellas». Pág. 268: «A 31 de Maig 1499, perque los Pintors y altres officis no tenien bosses de Concell de Cent, de hont se havien de traure los promens, per ço deliberaren los fossen fetes bosses per traure los promens.»

XL

MIQUEL DE ALCANYIS, *pintor, nadiu del regne de Valencia y ciutadà de Mallorca, ven al curador del fill y hereu de* LLUCH BORRASSÀ, *pintor, mort a Soller, un credit que té contra'ls Jurats de dita vila per raó d'un retaule que havia pintat en aquella parroquia.* — *4 de Març de 1434.*

Sit omnibus notum quod ego Michael Dalcanyis, pictor, oriundus regni Valensie, nunc vero civis Majoricarum, gratis et scienter confiteor et in veritate recognosco vobis Raymundo Arbona, habitatori parrochie de Soller, presenti, curatori bonorum et filii heredis Luche Borrassà, pictoris, in dicta villa de Soller deffuncti, quod dedistis et solvistis michi de bonis dicte curationis quadraginta unam libras septem solidos et octo denarios regalium Majoricarum minuto-

rum, seu pro eis tradidistis michi diversas raupas et bona mobilia ad dictam quantitatem inter nos extimata, et illas michi tradidistis in solutum prorrata illius quantitatis in qua jurati dicte parrochie Sullaris michi tenebantur pro pretio cujusdam retrotabuli per me depicti pro ecclesia dicte parrochie. Unde renunciando exceptioni pecunie seu dictorum bonorum a vobis non habitorum et non receptorum et doli, facio vobis bonum finem de dictis quadraginta una libris septem solidis et octo denariis, ac etiam presentem apocha de soluto. Et quia ante et post dicte quantitatis solutionem fuit actum et conventum inter me et vos curatorio nomine predicto ut vobis facerem sessionem infrascriptam, id circo gratis et scienter, sine tamen evictione et bonorum meorum obligatione, dono et cedo vobis eodem nomine omnia loca et jura mea, omnesque voces, vices, rationes et acciones, reales et personales, utiles mixtas et directas reique persecutorias, et alias quascumque michi dicto nomine pertinentes et pertinere debentes ac competentia adversus et contra prefatos juratos dicte parrochie Sullaris occassione dictarum quadraginta unius librarum septem solidorum et octo denariorum per ipsos michi predicta ratione debitorum. Quibus juribus..... etc. Actum est hoc in civitate Majoricarum die jovis quarta mensis martii anno a nativitate Domini millesimo quadringentesimo tricessimo quarto. Sig ✠ num mei Michaelis Delcanyis predicti, qui hec laudo et firmo.

Testes inde sunt: Jacobus Bertrandi et Anthonius Geraldi, habitatores villa Inche, et Thomas Palegri, scriptor Majoricarum.

Palma: *Archivo de Protocolos:* Manual de Gabriel Abeyar. — Publicado por D. E. Aguiló en *Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels sigles XIV y XV,* en el *Bolleti de la Societat Arqueològica Luliana* (Palma, 1905), tomo XI, pág. 27, X.

XLI

Jhs. M. Filius.

Capitols fets, infformats entre la honorable Madona Isabel Martorella e maestre Johan Luys sobre la obra del retaule fahedora en la capella de la dita honorable Madona Isabel e dels seus:

E primerament lo dit mestre sie tengut de endrapar e encolar tota la fusta que hi es del dit retaule, là on mester serà ab perfecció.

Item que sie tengut de enguixar de guix prim e gros là on requerrà, e raure e fer la obra ab tota perffecció.

Item que sie tengut daurar tots los pincolls e tubes, e tota la obra de tall ja ffeta, e totes les diademes, specialment de la Maria, en cascun loch e ystoria on serà, de bon or e ffi, lo dit mestre donant lo dit or e totes les altres colors bones e fines e ab perffecció.

En la principal taula del mig lo dit mestre obrarà e pintarà *Ymatie de la Verge Maria de Gracia, acompanyada de gents, ab son mantell stès, axi com es de costum,* ab tota aquella perfecció que s pertany, e sobre la dita ymatge, ab la altra ystoria, pintarà *lo Cruciffix, e la Maria, e sent Johan.*

En la taula de la man dreta pintarà en la primera ystoria *la salutació de la Verge Maria ab lo angell sent Grabriel.*

En la segona ystoria pintarà *la Nativitat de Jesuchrist,* ab tot son acabament.

Item en la taula de la mà sinestra pintarà, en la primera ystoria *la Adoració dels tres reys,* ab tota sa perffecció.

En la segona ystoria pintarà *la resurrecció* e totes les dites ystories, pilars, tubes e pinacles, acabarà de or ffi, de atzur e de totes les altres colors ab tota perfecció.

Item més lo dit mestre sie tengut fer, obrar e acabar de pintar lo bancal del dit retaule de or e de miges ymages ab colors, ço es, en mig *la Pietat,* a la part dreta *la Maria,* a la sinestra *Sent Johan* a la primera ystoria, *Sent Andreu* a la segona, *Sent Lorenç* a la part sinestra, *Santa Caterina* e *Santa Tecla,* e açò farà de colors vives, bones e ab tota perffecció.

E totes les dites obres farà e obrarà, e promet ffer hi acabar lo dit mestre deací a Santa Maria de Setembre primer vinent, sots ban de XX lliures, aplicadors la meytat a la part obedient, l altra al official a qui s pertangue, la qual pena de bon grat se impose si donchs legitima excusatió no avie o empatx o ab voluntat de la sobre dita Madona Isabel.

Lo preu de la dita obra del dit retaule es vint e sis lliures, paguadores en la fforma següent, ço es, la una terça ara de present, de la qual darà la seguretat que voldrà la dita Madona Isabel, l altra terça quant lo dit retaule serà endrapat e enguixat e cubert de cisa pera daurar, la terça hi darrera pagua serà quant lo dit retaule aurà compliment hi serà acabat de pintar ab tota la perffecció, de la qual vol star a coneguda de dos pintors o homens de bé qui en lo dit art se entenen, prometent star a tota esmena que tengut ffos; e axí o jura

cascuna de les dites parts, çò es, lo dit mestre de ffer la dita obra, e la dita Madona de ffer les dites pagues.

Item mes es convengut e concordat entre les dites parts e de bon grat lo dit mestre se imposa la dita pena de vint lliures en la forma damunt dita, que no obrarà neguna altra obra fins lo dit retaula sie acabat en la forma sobre dita, sens licencia de la sobre dita Madona Isabel o altra causa de necessitat e força, &.

Die domenica secunda Julii anno a Nativitate domini MCCCC-LVIIII fuerunt firmata et jurata presentis capitula, pacta et conventiones predictam dominam Isabelem ex una et magistrum Johannem Ludovicum pictorem loci de Valls partibus ex altra juxta illorum seriem et tenorem; convenientes et promitentes et volentes quod fiant instrumenta sub illis pactis et accionibus superius contentis salariis, messionibus earumque restitutionibus jura et aliis clausulis et capitulis ad notitiam notari hujus modi actus presentibus.

Testibus honorabilis G. de Massonis domicello, Gabriele Rialp et Petro Artalis.

Item dictus magistrum Johannis Ludovicum firmavit apocham de decem florenorum auri presentibus.

Item quibus supra.

ÍNDICES

ÍNDICE DE ARTISTAS

ÍNDICE DE LUGARES

ÍNDICE DE AUTORES

Archivo de Protocolos de Vich, Curia Fumada. — II, 210.

Argaiz: *Perla de Cataluña.* — Barcelona, 1673. — 15.

Arques Jover. — 5.

Arte en España, El. — Madrid, 1869. — Vide Cruzada Villaamil.

Arts, Les. — París, 1905. — II, 105.

Asociación de Arquitectos de Barcelona. — Barcelona. — Vide Torres Argullol.

Balaguer y Merino: *La capella de Santa Agata.* — Barcelona, 1878. — II, 38.

Baró: *Cortinas del Pardo* en la *Ilustración Española y Americana.* — 29.

Bayle: *Contribution à l'histoire de l'Ecole Avignonaise de peinture (XV siècle).* — Nimes, 1898. — 103; II, 67, 70, 84.

Benoit. — 256.

Biblioteca Nacional de París. — 213, 214.

Blanc, Mantz y Demmin: *Ecole Allemande,* en Blanc: *Histoire des peintres de toutes les écoles.* — París, 1876. — 198, 260, 271.

Bofarull y Sans: *Gilaberto de Cruilles.* — Barcelona, 1886. — 23.

Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. — Barcelona, 1901. — II, 214.

Bolleti de la Societat Arqueològica luliana. — Palma, 1905. — II, 217.

Bouche: *Histoire chronologique de Provence.* — Aix, 1664. — 232.

Bouchot: *Les Primitifs français.* — París, 1904. — 54, 88, 103, 104, 229 á 231; II, 45, 67, 69, 79, 84, 87 á 91, 280.

Boutelou: *Pinturas murales en el monasterio de San Isidro del Campo* en el *Museo español de Antigüedades.* — Madrid, 1873. — II, 76.

— *Noticia de ocho pinturas del siglo XV que se conservan en la iglesia de San Benito de Calatrava, en Sevilla,* en *Museo español de Antigüedades.* — Madrid, 1878. — II, 75 á 77, 116.

Brito Rebello: *Vasco Fernandez (Grao Vasco). Breve apontamento para a uma biographia,* en el *Archivo histórico portuguez.* — Lisboa, 1903. — II, 12.

Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie. — Bruselas, 1870. — 225, 226.

Burckhardt: *Beitraege zur Kunstgeschichte von Italien.* — Basilea, 1898. — 237.

— *Festchrift zum vierhundertsten Jahrestag der ewigen Bundes zuischen Basel und den Eidgenossen, 13 de juli 1901.* — Basilea, 1901. — 276.

Burlington Magazine, The — Londres, 1905. — II, 99, 100, 102, 106 á 108.

Capmany: *Memorias históricas sobre la marina, comercio y artes de la*

antigua ciudad de Barcelona. — Madrid, 1779. — 24, 228, 234, 303.
Carderera y Solano, Valentín: *Prólogo y noticia de Jusepe Martínez y Reseña histórica de la pintura en la Corona de Aragón,* en Martínez Jusepe. — Madrid, 1866. — 3, 16, 79.
— *Iconografía Española.* — Madrid, 1855-1864. — I, 39, lám. 39.
Careta: *Diccionari de barbrismes en la llengua catalana.* — Barcelona, 1901. — 96.
Casellas: *La pintura gótica catalana en el siglo XV,* en *Estado de la cultura española, y particularmente la catalana, en el siglo XV.* Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés. — Barcelona, 1893. — 51.
— *La Veu de Catalunya. Exposició d'Art Antich.* — Barcelona, 1902. — *¿Es d'en Lluis Dalmau una pintura que ara li atribueixen a Colonia?* (1904). — *Una taula d'un pintor d'aqui atribuida a l'art francès* (1905). — 51, 82, 86, 88 á 92, 98, 103, 146, 198, 199, 200, 207, 213, 229, 230, 233, 248, 250, 252 á 254, 258, 262 á 270, 302. — II, 22, 46, 57, 67, 83, 94, 97, 98, 102, 103, 105, 108, 122, 127, 128, 130, 131, 164, 165, 168, 169, 174, 177 á 181, 184.
Catálogo de la Exposición de Arte antiguo de Barcelona en 1902. — Barcelona, 1902. — 5, 31, 74, 88, 186, 190, 191, 196, 269, 279, 280, 295, 297; II, 23, 54, 56, 57, 82, 90, 149, 155, 168, 197.
Catalogue de l'Exposition des Primitifs français de 1904. — París, 1904. — II, 105.
Catálogo del Museo Arqueológico artístico episcopal de Vich. — Vich, 1893. — 1, 31, 74, 147.
Catalogue des tableaux anciens et modernes composant la collection Bourgeois frères. — Colonia, 1904. — 247, 266.
Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.* — Madrid, 1800. — 15, 28, 58, 79, 266, 267; II, 97, 115, 116.
Comas. — II, 118.
Cook: *Un document d'art français primitif.* — París, 1905.
— *Identification of an early spanish Master.* — London, 1905. — II, 94, 95, 98 á 105, 112, 122.
Cortés y Domínguez: *La Virgen de la Hiniesta.* — Sevilla, 1883. — II, 81.
Crowe y Cavalcaselle: *Les anciens peintres flamands.* — París, 1882. — 31, 210, 225, 226.
Cruzada Villaamil: *Rincón.* — 17; II, 266.
Chabás: *Monumentos históricos de Valencia y su reino,* en Teixidor, *Adiciones.* — Valencia, 1896. — 16; II, 195.

Chennevières: *Les recentes acquisitions du Louvre.* — París, 1906. — II, 260-261.

Chledowski: *Siena.* — Berlín, 1905. — 101, 105.

Cultura Española. — Madrid, 1906. — II, 258.

Daily Telegraph. — Londres, 1904. — II, 100.

Dalbon: *Les procedés des Primitifs.* — París, 1904. — 94.

Davillier, Barón de: *L'orfevrerie en Espagne.* — París, 1879. — 71, 229; II, 134.

Demmin. — 200, 271.

Diccionario geográfico de Portugal.

Dimier: *Les Primitifs français et Vermejo* en *Les Arts.* — París, 1905. — II, 105, 139.

Duclercq. — II, 153.

Duhamel: *Une visite au palais des Papes d'Avignon.* — Montpellier, 1904. — 102.

Dvoerak: *Das Raetsel der Kunst der Brueder van Eyck.* — Viena-Leipzig, 1904. — II, 261 á 269.

Eximenis, P.: *Llibre de les dònes maridades.* — Barcelona, 1495. — 21.

Fabre: *Histoire de Provence.* — Marsella, 1837. — 232.

Fazio: *De Viris illustribus.* — Florencia, 1745. — 31, 223, 224.

Fine Arts, The Quarterly Rewiew. — Londres, 1866. — II, 6.

Finestres: *Historia del Real Monasterio del Poblet.* — Barna., 1753. — 16.

Fuen-Santa, Marqués de la: *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* — Madrid, 1893. — II, 73 á 75.

Friedlaender: *Die Leihawstellung der New. Gallery in London. Hemptsaechlich niederlandische Gemaelde des XV und XVI Jahrhunderts,* en *Repertorium fuer Kunstswissenschaft.* — Berlín, 1900. — II, 100, 102.

Fry: *A Flemish picture from Abyssinia,* en *The Burlington Magazine.* — Londres, 1905. — II, 106.

Furió: *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes.* — Palma, 1839. — 16; II, 41.

Gazette des Beaux Arts. — París, 1905-1906. — II, 94, 98, 99, 112, 260.

Gestoso: *Sevilla monumental y artística.* — Sevilla, 1889.

— *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecen en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII.* — Sevilla, 1900. — II, 74, 75, 78.

Guiffrey, J.: *Histoire de la Tapisserie.* — París, 1886. — 27, 222, 256.

— *Les acroissements des Musées. Musée du Louvre.* — París, 1906. — II, 260, 261.

Gosche: *Simone Martini.* — Leipzig, 1899. — 102, 104.

Gros, Le, Pierre, en Quicherat. — 253.
Gudiol y Cunill: *Nocions de Arqueologia Sagrada catalana.* — Vich, 1902. — 32, 71, 96, 116, 118, 123, 292.
Hamel: *Albert Dürer.* — París, Librairie de l'Art ancien et moderne. — II, 124.
Hulin de Loo: *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck.* — Bruselas, 1904. — 232, 233, 257, 276, 277; II, 84, 89, 90, 92.
Hurtebise: *Historia de San Feliu de Guixols.* Ms. — 172, 292.
Hymans: *Notes sur un voyage en Italie,* en *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie.* — Bruselas, 1870. — 225; II, 226.
Ilustració Catalana. — Barcelona, 1906. — II, 16.
Ilustración Española y Americana. — Madrid, 1862. — 29.
Jahrbuch der Koeniglich preussischen Kunstsammlungen. — Berlín, 1900. — Vide Thode.
Jahrbuch der Kunst Sammlungen der Allerhochsten Kaiserhauses, tomo XXIV. — Viena-Leipzig, 1904. — II, 261.
Justi: *Sobre los antiguos cuadros flamencos existentes en España y Portugal,* en *Zeitschrift für bildende Kunst,* en *Estudios sobre el Renacimiento en España.* — Barcelona, 1892. — 81, 83 á 86, 90, 92, 98, 100, 103, 173, 233 á 235, 243, 245, 265; II, 6, 81.
Juromenha, Vizconde de. — II, 12.
Justus. — II, 160.
Laborde, Conde de: *Les Ducs de Bourgogne.* — París, 1849. — 213, 215.
Lafenestre: *Les Primitifs à Bruges et à Paris.* — París, 1904. — II, 68, 69, 84, 88, 103, 213, 215, 260.
Lecoy de la Marche: *Le roi René.* — París, 1875. — 53, 103; II, 84, 85.
Les Arts. — París, 1906. — II, 260.
Libro de Pasantia de los plateros de Barcelona. — II, 134, 136.
Lübcke: *Geschichte der Architektur.* — Leipzig, 1875. — 53
— *Geschichte der Plastik.* — Leipzig, 1880. — 53, 176; II, 123.
Llaguno y Amirola: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* — Madrid, 1829. — 58.
Llibre major de la Comunidad de Cervera. — II, 224.
Madrazo: *Fresco de la Pia Almoyna de Barcelona,* en *Museo español de Antigüedades,* tomo V. — Madrid, 1875. — II, 191.
— *El Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga.* — Madrid, 1875. — II, 262.
Mander van: *Le livre des peintres.* Traducido por Hymans. — París, 1884. — 207.
Manual de novells ardits. — Barcelona, 1892. — II, 44.

Martínez Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura.* — Madrid, 1866. — 3, 14; II, 97.
Mas, Mossèn: *Verónica de nostra dòna Sancta Maria,* en *Ilustració Catalana.* — Barcelona, 1904. — En la *Revista de la Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa.* — Barcelona, 1905. — *La capilla de San Sebastián de la Catedral* (de Barcelona), en la *Revista Popular.* — Barcelona, 1906. — 38; II, 116, 118, 119, 130, 190.
Martínez Ruiz: *Historia de la fundación y antigüedades de San Juan de la Peña.* — Zaragoza, 1620. — 15.
Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona. — Barcelona, 1880. — II, 259.
Milanesi en Vasari. — 96, 226.
Miñano: *Diccionario geográfico estadístico de España y Portugal.* — Art. *Zaragoza.* — Madrid, 1829. — 17.
Moncada, Deán: *Episcopologio de Vich.* — Vich, 1894. — 118.
Monget: *La Chartreuse de Dijon.* — Montreuil-sur-Mer, 1898. — 66.
Moreira Freire: *Un problème d'Art. L'école portugaise créatrice des grandes écoles.* — Lisboa, 1898. — 207; II, 6 á 8.
Morera: *Memoria y descripción histórico-artística de la Santa Iglesia Catedral de Zaragoza.* — Zaragoza, 1904. — 58.
Müntz: *Les Arts à la Cour des Papes pendant le XVe et le XVIe siècle.* — París, 1878.
— *Les Précurseurs de la Renaissance.* — París, 1882.
— *La Tapisserie,* en *Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts.* — París. — 107, 222, 256; II, 68, 136.
Museo español de Antigüedades. — Madrid, 1873. — II, 76, 116, 191.
Neve: *L. Dalmau, peintre espagnol, élève de J. van Eyck.* — Amberes, 1899. — I, 235, 243.
Pacully. — II, 7.
Pacheco: *Arte de la Pintura.* — Madrid, 1868. — II, 96, 97.
Parassols y Pi: *San Juan de las Abadesas.* — Vich, 1869. — 74, 76.
Philippi: *Die Kunst des 15 and 16 Jahrunderts in Deutschland und der Niederlanden.* — Leipzig, 1898. — 84, 260; II, 100, 102, 181.
Pi y Arimón: *Barcelona antigua y moderna.* — Barna. 1854. — II, 151.
Pi y Margall: *Cataluña.* — Barcelona, 1840. — 16.
— *Historia de la Pintura.* — 247.
Piferrer: *Recuerdos y bellezas de España. Cataluña.* — Barcelona, 1884. 189, 247; II, 120, 130, 163, 164, 189.
Pinchart: *Histoire générale de la Tapisserie. L'Art.* — París, 1876. — 221, 222.

Pleyán de Porta. — 280.
Palomino: *Museo pictórico.* — Madrid, 1866. — II, 97.
Papon: *Histoire générale de Provence.* — París, 1784. — 232.
Ponz: *Viaje en España.* — Madrid, 1772-74-82. — 15, 247, 252; II, 97.
Puiggarí: *Museo Universal.* — Madrid, 1860.
— *Garlanda de joyells.* — Barcelona, 1879.
— *Noticias de algunos artistas catalanes inéditos,* en *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.* — Barcelona, 1880.
— *Estudios de indumentaria española concreta y comparada.* — Barna., 1890.
— *Monografía histórica del traje.* — Barcelona, 1886. — 15, 29 á 31, 86, 122, 123, 127, 177 á 180, 218, 227, 238, 245, 268, 278, 287, 310; II, 19, 41, 44, 45 á 48, 72, 161 á 164, 202, 207, 380, x.
Quicherat: *Histoire du Costume en France.* — París, 1877. — 253, 313; II, 25, 153.
Quadrado: *Recuerdos y bellezas de España. Aragón.* — Madrid, 1844.
— *Recuerdos y bellezas de España. Valladolid, Palencia y Zamora.* — Madrid, 1865. — 62, 63, 247; II, 71.
Raczynski: *Dictionnaire historico-artistique du Portugal.* — París, 1847. — II, 12, 14.
Ramírez de Arellano y Díaz de Morales: *Diccionario de artistas de la provincia de Córdoba,* en Fuen-Santa, Marqués de la: *Colección de documentos inéditos para la historia de España.* — Madrid, 1893. — II, 73 á 75.
Rebello: *Vasco Fernández,* en el *Archivo histórico portuguez.* — Lisboa, 1903. — II, 11, 12, 14.
Relación del viaje de Messire Jehan, señor de Roubaix, á Portugal. Ms. — 213, 214.
Renouvier. — 103.
Repertorium fuer Kunstswissenschaft. — Berlín, 1900. — II, 100.
Reporter, El. — Lisboa, 28 agosto 1896. — II, 6.
Requin: *Documents inédits sur les peintres d'Avignon.* — París, 1889. — 103, 231; II, 70, 84.
Revista de la Asociación Artístico-arqueológica barcelonesa. — Barcelona, 1905. — II, 218, 119.
Revista de Bibliografía Catalana. Vide Sanpere y Miquel. — Barcelona, 1902. — 146.
Revista Popular. — Barcelona, 1906. — II, 116.
Revue de l'Art Chrétien. Vide Weale. — Lille, 1900.
Richtemberg. — 260.
Rivadeneyra: *Flos Santorum.* — II, 160.

Robinson: *The early Portuguese School of Painting*, en *The fine Arts, Quarterly Rewiew.* — Londres, 1866. — II, 6, 11.
Robinson Planche: *A Cyclopaedia of Costume.* — Londres, 1876. — 272, 273.
Robinson: *The Burlington Magazine.* — 267.
Roig y Jalpi: *Grandezas de Gerona.* — Barcelona, 1678.
Rogent y Pedrosa: *Catedral de Barcelona.* — Barcelona, 1898. — II, 119.
Roland le Virloys: *Dictionnaire d'Architecture.* — Paris, 1771. — II, 12.
Rollan: *Historia de Sóller.* — Palma, 1875. — II, 247.
Sanpere y Miquel: *Barcelona, su pasado, presente y porvenir.* — Barcelona, 1878.
— *Costumbres catalanas en tiempo de Juan I.* — Gerona, 1878.
— *Las Damas d'Aragó.* — Barcelona, 1879.
— *Revista de Ciencias históricas.* — Barcelona, 1880. — Vide Tàmaro.
— *Pedro el Greco* (Pere Serafí). — Barcelona, 1901. — II, 214.
— *El Greco,* en *Hispania.* — Barcelona, 1902. — 117.
— *Lo Carcer d'Amor.* — Barcelona, 1902. — 146.
— *Miquel Sithium, pintor de cámara de Isabel la Católica y Carlos V.* — Madrid, 1902. — 20, 23, 71, 117, 146; II, 183, 214, 303.
Schaase: *Geschichte der bildenden künsten in Mittelalter.* — Dusseldorf, 1872. — 51, 52, 90, 149.
Sentenach: *La pintura en Sevilla.* — Sevilla, 1885. — II, 74 á 76.
Segura, Mossèn: *Un document pel Museu Arqueològich de Vich.* — Vich, 1895. — 121, 122.
Segura: *Historia de la villa de Santa Coloma de Queralt.* — Barcelona, 1879. — II, 223.
Serra. — II, 121.
Sert: *La Veu de Catalunya* del 24 d'Octubre de 1904. — 248, 254 á 258.
Sevilla Mariana. — Sevilla, 1883. — Vide Cortés. — II, 81.
Soler y Palet: *Datos inèdits d'un dels millors retaules gòtichs catalans,* en *Ilustració Catalana.* — Barcelona, 1905. — II, 16.
Stanzioni: *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani.* — Nápoles, 1840. — 224.
Street: *Somme account of gothic Architecture in Spain.* — Londres, 1869. 40, 41, 49, 50.
Taboada. — II, 12.
Támaro: *Robo de la custodia de la Catedral de Barcelona en el siglo XV.* — 71.
— *Monografía de la Seo de Manresa.* — Manresa, 1884. — 136.
Teixidor: *Antigüedades de Valencia.* — Valencia, 1895. — II, 195.

Thausig. — II, 124.
Thode: *Die Malerei am Mittelrhein im XV Jahrhundest und der Meister der Darmstaedter passionsscenen.* — Berlín, 1900. — 124; II, 124.
Tomich: *Histories e conquestes del reyalme d Aragó e Principat de Cathalunya.* — Barcelona, 1495. — 20.
Tormo y Monsó: *Desarrollo de la pintura española del siglo XVI.* — Madrid, 1902. — 220; II, 13.
— *Miscelánea de nuestros pintores del siglo XV.*—Madrid, 1906.—II, 258.
Torres Argullol: *Monografia de Nuestra Señora de la Aurora, Seo de Manresa.* — Barcelona, 1899. — 41.
Tramoyeres: *Notas de Arte.* — II, 253, 257.
Tubino: *Céspedes.* — Madrid, 1868. — II, 75, 77.
Vaagen: *Treasures of Art.* — Londres, 1854. — 209.
Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori.* — Florencia, 1878. — 96, 223, 224.
Vasconcellos: *Albrecht Dürer e a sua influencia na peninsula.* — Porto, 1877. — II, 6.
— *Historia da Arte em Portugal.* — Porto, 1881. — II, 11.
— *Viseu,* en el *Diccionario geográfico de Portugal.* — II, 12.
Vauters: *La peinture flamande.* — París, 1883. — 252.
Veu de Catalunya, La. — Barcelona, 1902, 1904, 1905. — Vide Casellas, Sert.
Veu de Montserrat, La. — Vich, 1895. — Vide Segura.
Villanueva: *Viaje literario á las iglesias de España,* tomo VIII.—Madrid, 1851. — 126, 152, 197; II, 70, 194.
Veu de Montserrat, La. — Vich, 1895. — 121.
Viñaza, Conde de la: *Pintores de la Edad Media.* — Madrid, 1897. — 18, 218; II, 40, 97.
Viollet-le-Duc: *Dictionnaire raisonné du mobilier français.* — París, 1874. — 88, 89, 203, 271 á 274; II, 101, 153.
Vorágine: *La Legende dorée.*—París, 1902.—150, 154, 189; II, 26, 160.
Weale: *Exposition de peintures des maîtres neerlandais anterieurs à la Renaissance à la New-Gallery de Londres,* en *Revue de l'Art Chrétien.* Lille, 1900. — 258; II, 99 á 102, 107, 207, 208, 213.
Woltmann: *Geschichte der Malerei.*—Leipzig, 1882.—45, 84, 90, 104, 107 á 109, 173, 199, 207, 208, 224, 225, 260, 264; II, 112.
Zarco del Valle: *Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España,* en Marichalar, Marqués de, y Salve, Miguel: *Colección de documentos inéditos para la historia de España.*—Madrid, 1870.— 15.
Zeitschrift für bildende Kunst. — Berlín, 1886-87. — Vide Justi.

ÍNDICE DE LÁMINAS Y GRABADOS

ÍNDICE





